

Искусство КИНО

7 1979



Искусство кино

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. В.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Бирзина О. В., Коренева Н. А

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Сергей Шакуров в фильме «Вкус хлеба» (режиссер А. Сахаров, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Анвар Молдабеков в фильме «Кровь и пот» (режиссеры А. Мамбетов, Ю. Мастюгин, «Казахфильм»)

На 4-й стр. обложки
Кадр из фильма «Емельян Пугачев» (режиссер А. Салтыков, «Мосфильм»)

1979

7

Содержание

Iskusstvo Kino

Cinema Art

© Журнал «Искусство кино», 1979

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 23.4.79
Подп. к печати 21.6.79. А-03220
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 1043
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов, Московской области

Михаил Жаров

Современникам и потомкам...

Нашему кинематографу — шестьдесят лет! Подумаешь об этом, оглянешься, конечно же, назад, в ушедшее навсегда,— и столько всплывет в памяти событий, лиц, случаев, слов... Вереницею потянутся они перед мысленным взором, сталкиваясь, набегая друг на друга, то выступая резко очерченным крупным планом, то отходя в глубину, в тень... Ведь мне довелось быть не просто очевидцем — участником многих событий, которые сегодня видятся страницами написанного и облаченного в тяжелый переплет фолианта под названием «История советского кино»!

Да, бессчетное множество высокого, прекрасного, истинно творческого вместили в себя наши шесть кинематографических десятилетий. Но когда всматриваешься в прошлое, сопоставляешь его с настоящим, то все разнообразие минувшего предстает перед тобою словно бы скрепленное главным и единым стержнем. Стержень этот — отношение к новому искусству партии, внимание партии, партийное руководство нашим экраном. От провидческих слов Владимира Ильича Ленина, определившего кино как самое важное из искусств, до последних лет, когда Центральный Комитет КПСС в целом ряде важнейших документов — в Отчетных докладах XXIV и XXV партийным съездам, в специальном Постановлении, в неоднократных обращениях к кинематографистам Л. И. Брежнева — дает глубоко научно обоснованное направление дальнейшему развитию нашего любимого искусства,— на протяжении всей истории советского кино все мы и каждый из нас, работников экрана, повседневно ощущаем на себе заботу Коммунистической партии и Советской власти.

Как это прекрасно и бесценно — знать, что ты нужен своему народу, что твоя работа, творческие муки и радости не остаются втуне, а несут миллионам твоих современников радость, обогащают их внутренний мир, будят мысль; сознавать, что твое сердце бьется в унисон с сердцами людей твоей страны! А ведь это — именно так. Новое свидетельство тому, что наше искусство, кинематограф — любимое детище всего народа, мы видим в правительственном акте, провозгласившем день 27 августа всесоюзным праздником — Днем советского кино...

●

Неимоверно давно, больше шестидесяти лет назад, некий московский мальчуган, сын типографа, обожал самостоятельно бродить по белокаменной. Как-то из любопытства зашел он в странное, не похожее на другие здание возле Калужской заставы. Огляделся — какие-то ящики, мебель, декорации — и, поскольку сообразительностью бог его не обидел, понял: так здесь же снимают фильмы! Тут появились люди, отодвинули шторы, сквозь широкие окна хлынул в павильон солнечный свет, и перед аппаратом закувыркался смешной человечек, а его били стулом по голове. Мальчугана в сей момент заметили, так как он захохотал, и спросили, что он здесь делает и почему смеется. «Так смешно же»,— отвечал юный любознательный москвич. «А ежели тебя стулом по голове огреть — тоже смеяться станешь? Или плакать?» Мальчишка не был лишен рассудительности и потому по недолгом размышлении признался, что, скорее всего, стал бы, конечно, плакать.

Мальчугана звали Миша Жаров...

Чего больше в той цепкости, с коей врос в память давний случай? Отголосков детской ра-

дости от первой встречи с миром, которому суждено было стать для меня праздником, всегда, на всю жизнь пребывающим со мной? Или сегодняшнего непреходящего удивления перед тем, какая бездна пролегла между современным кинематографом — и тем, что видел я на заре этого искусства? Скорее, и то и другое вместе.

Но какими бы наивными ни казались нам сейчас первые ленты, мы преклоняем головы перед честными и талантливыми художниками, сделавшими первые шаги на пути развития русского кинематографа, — А. Дранковым, А. Ханжонковым, П. Чардыниным, Е. Бауэром, В. Старевичем, В. Гардиным и их коллегами.

Разумеется, подлинное рождение нашего кинематографа произошло только после Великой Октябрьской социалистической революции. Задачи коренного преобразования страны предстояло решать не только в политике, экономике, но и в духовной сфере жизни народа, а значит — в искусстве.

И здесь никак нельзя было обойтись без кинематографа — самого доступного и популярного искусства. Для большинства тогда еще малограмотных граждан молодой советской страны кинематограф должен был стать и учебником текущей политики, и средством приобщения к культурному достоянию народа. Кино, в ряду других искусств, выпала миссия показать рождение психологии коллективизма, социалистической морали, новых гуманистических принципов в характере человека социалистического общества. Конечно, такое было по плечу лишь искусству, творимому людьми, воспринявшими революционное, коммунистическое мировоззрение.

Вот так появились у нас Вертов и Кулешов, Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко и многие другие.

Первые десятилетия жизни советского кинематографа — удивительная пора. Ее неповторимость — в особом пафосе юных экспериментаторов (тогда все были юными), создававших новое искусство и нового зрителя. Тогда все было первым: художники, ставшие режиссерами, актеры, изменившие театру ради нового искусства с великим будущим.

А сколько явилось миру манифестов, студий, школ! И ведь это были дела, а не разговоры просто. Мастерская Л. Кулешова — грандиозная экспериментальная лаборатория для режиссеров и актеров: В. Пудовкин, А. Хохлова, Б. Барнет, С. Комаров, Л. Оболенский. Фабрика эксцентрического актера, родившая блестящих мастеров — С. Герасимова, Т. Макарову, Е. Кузьмину, Я. Жеймо, О. Жакова, П. Соболевского, А. Каплера.

Людей тогдашнего кинематографа жгуче волновали проблемы социалистического строительства, и о них они говорили языком экрана «во весь голос» и обязательно со всем миром. Они активно участвовали в этом строительстве, широко используя богатейшие возможности своего многожанрового, многоликого искусства, способного и к публицистике, и к лирике, к агитационному призыву, лозунгу и к неторопливому, эпически спокойному рассмотрению частной жизни, истории отдельной личности.

Я любил товарищескую атмосферу межрабпомовской студии двадцатых годов, где состоялось мое приобщение к киноискусству и где бывал почти ежедневно. Здесь зарождались планы новых картин, здесь же по горячим следам практики вспыхивали дискуссии о специфике актерского мастерства в кино, об ощущении правды жизни на съемочной площадке, об определенной системе актерского действия перед кинокамерой.

Распиленный ствол дерева открывает годовые кольца, по структуре которых можно восстановить историю жизни именно этого дерева, условия, в которых оно находилось: тепло, влажно — широкое кольцо; засушливо — узкое; механическое повреждение — тонкая болезненная полоска. Вот так же можно взглянуть и на «десятилетние кольца» нашего кинематографа.

Особенно памятен мне бурный и для многих кинематографистов болезненный период перехода к звуку. В последние годы перед этим событием мы, артисты, часто во время съемок ловили себя на желании, даже потребности в словесном общении. В тот период неимоверно возросли задачи нашего искусства, призванного анализировать грандиозные свершения со-

циалистического строительства с социальных, философских позиций. Становилось недостаточно только мимики, крупных планов, даже многообразной пластики актерской жизни на экране. Да, великолепный мим Марсель Марсо может показать зрителям несуществующий канат, которым поднимается несуществующая вышка. Но он не в состоянии жестом объяснить, зачем ее нужно поднимать.

Безусловно, актерское обаяние Ивана Қырлы, его мимика произвели бы должный эффект на зрителя, даже если бы фильм Н. Экка «Путевка в жизнь» был немым. Но Қырла одержал грандиозный успех потому, что зритель не только увидел на экране его монгольское лицо с узкими, хитро смотрящими глазками, но и услышал интонационно богатое звучание одного сказанного им слова: «Ба-я-я-жал». Сочетание это открыло аудитории характер героя Қырлы. В нем было и лукавство, и добродушие, и неповторимое обаяние характера, и какая-то прочная нравственная основа. Вот тогда я понял, что значит пришедший в кинематограф звук, а точнее — звукопластическая сила воздействия экранного пространства. Особенности этого воздействия обнаружились и в моей роли Жигана. Без гитары, моих песен невозможно было бы передать возбуждающую атмосферу пьяной вечеринки, отвратительной по разнузданности и манящей по веселью и задору.

Мои самые дорогие воспоминания о тридцатых годах связаны с работой на киностудии «Ленфильм». Тогда она была одной из лучших, если не единственной, где творческая и производственная жизнь била ключом. Работали все дружно, начиная от молодых новаторов Г. Қозинцева и Л. Трауберга, С. Юткевича, Д. Шостаковича, комсомольцев А. Хейфица и А. Зархи, мудреца Ф. Эрмлера, страстных разведчиков новых тем и героев С. Герасимова и С. и Г. Васильевых до «традиционалистов» В. Петрова, А. Ивановского, В. Гардина, включая не имевшего «своего» направления С. Тимошенко, которого дразнили «беспринципным специалистом». На студии уживались и мирно сосуществовали все методы. Критика на деловых просмотрах была прямой — в лоб и по существу, но самое главное — товарищески искренней. Мне кажется, эта деловая и требовательная атмосфера объяснялась тем, что душой студии был ее художественный руководитель А. Пиотровский — талантливый теоретик, критик, драматург.

Здесь я почти одновременно снимался у Петрова в «Петре I» и в последних двух фильмах трилогии о Максиме Қозинцева и Трауберга.

Тридцатые годы дали нашему кино плеяду замечательных фильмов, которые не только вошли в его золотой фонд, но и до сего времени живут, могущественно воздействуют на умы и сердца новых и новых поколений. «Встречный»... «Чапаев»... «Веселые ребята»... «Ленин в Октябре»... «Мы из Кронштадта»... «Депутат Балтики»... «Қомсомольск»... «Семеро смелых»... «Член правительства»... «Человек с ружьем»... «Арсен»... «Аэроград»... «Щорс»... «Машенька»... «Мечта»... «Парень из нашего города»... «Волга-Волга»... Что ни лента — то своеобразное, яркое художественное воплощение идеи и темы, блистательные имена режиссеров и актеров, операторов, художников, композиторов...

В тридцатые годы замечательных успехов, воплощенных в неповторимую национальную форму, добились студии Украины, Грузии, Азербайджана, Белоруссии. Первые ступени на лестнице, ведущей к художественной зрелости, одолели совсем юные кинематографии Узбекистана и Туркменистана, Таджикистана и Қазахстана. Нашего полку — славного полку советских художников кино — здорово прибыло, в общий наш хор вступали новые и новые молодые голоса, без которых ныне попросту невозможно уже представить себе палитру нашего советского экрана, цветного, широкого и широкоформатного.

А главное — не было таких событий, не существовало таких важных задач или острых проблем, волновавших страну и ее народ, которые мастера кино не перевели бы на язык своего искусства, ибо они, перефразируя поэта, хотели, чтобы их съемочные камеры приравняли к станкам, тракторам и паровозам, к красноармейским пушкам и самолетам. Қинематографисты жили и трудились вместе со

всем народом, безраздельно отдавая строительству новой жизни и ее защите свои таланты, жар своих сердец, силу своего ума.

А когда грянула Великая Отечественная, работники кино, независимо от того, надели они гимнастерки или остались в гражданских костюмах, — почувствовали себя солдатами. И честно сражались своим оружием, внося посильную лепту в общую Победу.

●

Если попытаться протянуть отдельные ниточки от первых лет советского кинематографа в сегодня, вероятно, мы сможем заметить, как проросли брошенные тогда зерна и теперь уже дали многочисленные всходы, как по диалектическим законам что-то безвозвратно от нас ушло, а что-то (и об этом с сожалением приходится говорить) мы утратили по собственной вине.

В этой связи мне лично на память приходит имя Я. Протазанова, кинорежиссера, открывшего мне двери в киноискусство. Человека уникальной творческой судьбы, последовательно соединившей его работу с началом русского отечественного и с почти тридцатилетней жизнью советского кинематографа.

Пожалуй, он первым у нас поставил кинокамеру лицом к лицу со зрителем, начав обстоятельный разговор экранными средствами о бытовой, прозаической стороне действительности, зорко вглядываясь и анализируя ее. И ведь вот что поразительно! Снимая, казалось бы, традиционные сюжеты о неразделенной или утраченной любви, таинственных незнакомках или откровенных злодеях, он сумел зеркально точно показать бытовые подробности жизни, скажем, двадцатых годов, о которых наш современный зритель попросту не имеет никакого представления: как выдавались продовольственные пайки и регистрировался брак в райсовете, как выглядели московские улицы той поры, украшенные своеобразными плакатами-призывами, как проходили самодеятельные спектакли на эвакопункте или собирались нэпманы на «подпольный» бал. Вспомним хотя бы, с точки зрения строгого киноведа «пошлую», «Аэлиту». Кстати, этот фильм вместе с конструктивными декорациями Камерного театра навечно зафиксировал и сделал неувядаемой яркую красоту Ю. Солнцевой.

И сегодня Протазанов может быть примером оперативного отклика на злободневные события. Например, остросатирическая комедия на бюрократов, веселая и жизнерадостная — «Дон Диего и Пелагея» была сделана по фельетону А. Зорича в «Правде».

В связи с этим фильмом хотелось бы обратить внимание еще на одно свойство Протазанова-режиссера, до сих пор являющееся редкостью, — его особо почтительную любовь к актерам, для которых порой и ставился фильм. Он сначала определял для себя очередную группу актеров, а потом уже, с учетом их индивидуальных особенностей, создавал сценарий и намечал роли. В его фильмах появились такие блестящие театральные актеры, как М. Чехов, М. Блюменталь-Тамарина, или те, кто по-настоящему ярко, одаренно заявил о себе прежде всего в его картинах, а потом уже на сцене: В. Марецкая, А. Кторов, И. Ильинский... Вот ведь и Н. Баталова Протазанов открыл для экрана раньше, чем артист сыграл Павла Власова в «Матери» Пудовкина и Ваську Окорока в знаменитом мхатовском спектакле «Бронепоезд 14-69». Кто еще из режиссеров привел в кинематограф такую плеяду мастеров?

Яков Александрович в шутку, но с серьезным лицом говорил, что я приношу ему счастье, и поэтому просил сняться в очередной своей картине, хотя бы это был и совсем незначительный эпизод. Так произошло и во время съемок ленты «Дон Диего и Пелагея»:

— Миша, у меня нет для вас роли, но я хочу, чтобы вы обязательно участвовали.

— Спасибо! Но если нет роли, то...

— То это значит, что специально для вас я ее написал. Мне кажется, вы должны ее хорошо сыграть. Фигура сатирическая, и, по-моему, получилось смешно. Представьте человека, который всем сует визитную карточку, на которой написано «Инструктор по сельскому хозяйству Михаил Иванович Жаров», но который не знает, что такое грабли, и не видит разницы между коровой и быком!..

Протазановское начало реалистического

письма, сосредоточенное внимание на психологии героя, ярко выражающейся в актерском рисунке, — эти традиции последовательно развиваются большинством режиссеров нашего кинематографа сегодня.

Не слишком ли поспешно мы отвергаем порой сделанное ранее, не излишне ли мы равнодушны к художественному опыту, накопленному в прошлом? Мы объясняем это своей устремленностью в будущее, нам кажется, мы решительно ушли вперед. Ведь Эйзенштейн, как и многие другие новаторы его времени, вроде бы поступал аналогично. Но все же, думается мне, тут разница огромная и принципиальная. Кинематографисты тех лет искали новые средства выразительности, специфику синтетического искусства, решительно отбрасывая стереотипы коммерческого кинематографа. А вот многое из того, что открыли они в свое время, до сих пор оказывается неиспользованным. Конечно, устремленность в будущее — важное условие развития искусства. Только не нужно отрываться и от земли, от родной почвы, на которой легко прорастают семена, брошенные предшествующим поколением.

Активное использование пространственно-временно́го измерения экрана создает глубину, многослойность кинематографического повествования. Чтобы добиться подобного эффекта, Эйзенштейн, как известно, рисовал кадры, хотя, разумеется, это не единственный путь. Этот режиссер мыслил живописно-пластическими кадрами. Но строго продуманная заранее композиция, конечно, не подменяла актерской игры, напротив, создавала для нее благоприятные условия, хотя порой и трудно выполнимые. Поначалу мне трудно было понять, как Н. Черкасов может жить в кадре на крупном плане, когда композиционно его лицо было словно растянуто: в нижней точке затылок Ивана Грозного, а борода устремилась по диагонали налево вверх. Но Черкасов как актер поражал зрителя, передавая в этом парадоксальном кадре сложную гамму чувств своего героя.

Вспоминая Сергея Михайловича, я всегда думаю не только о блестящем режиссере, мастере, но и о прекрасном человеке в общении с окружающими. Это одна из злободневных проблем — об этической стороне взаимоотношений режиссера и съемочной группы. Но на съемочной площадке это был уже совершенно иной человек — строгий, требовательный к себе и другим. Некоторым эта строгость казалась чрезмерной, особенно когда речь заходила о нежелании режиссера до поры до времени показывать актерам отснятый материал, который больше чем наполовину представал в истинном свете только перед ним. И работающие с ним актеры, безусловно, признавали за ним это право.

Но зато я помню реакцию части актерской группы, участвовавшей в съемках — С. Бирман, Л. Целиковской, М. Названова, — на первом просмотре «Ивана Грозного» уже в Москве. Кончился фильм, но все сидят и молчат. «Больше ничего нет», — заметил Эйзенштейн. Тогда подошла заплаканная Целиковская, преклонив колени, поцеловала Эйзенштейну руку и убежала. Он, смущенный, не знал, что вымолвить. И тогда Бирман сказала: «Да, Сергей Михайлович, то, что мы видели, действительно гениально».

Творческая дружба режиссера и актеров закрепляется в первую очередь результатом созданного — воздействием на зрителя, к которому мы непосредственно обращаемся всем строем фильма.

●

Наш кинематограф всегда чутко откликался и откликается на очередные задачи коммунистического строительства, на требования, которые предъявляет современному искусству партия, его движение находится в прямой связи с нравственным климатом всей нашей жизни, а значит, с умонастроениями, духовной культурой советского народа.

Вот почему проблемой номер один кино становится зритель. От уровня его развития в большой мере зависит и уровень нашего искусства. Но это воздействие двустороннее, поскольку и воспитание зрителя также определяется опережающим влиянием искусства.

Пожалуй, в настоящее время это взаимодействие особенно плодотворно. Сейчас необычайно возрос интерес к искусству в самых широ-

ких слоях общества. Трудно попасть в театры, на концерты, художественные выставки. Значительно меняются и взаимоотношения кинематографа со зрителем. У нас появились фильмы «производственной» тематики, которые вызывают устойчивый интерес у людей. А причина в том, что производство в этих фильмах не самоцель, оно является условием раскрытия характера нашего современника, а значит, тех нравственных проблем, которые волнуют сегодня зрителя, вызывают активное сопереживание, готовность обсуждать вопросы современной действительности.

Мне кажется, секрет успеха подобных фильмов еще и в том, что они проблемно подают зафиксированный на пленке жизненный материал, не навязывая окончательных ответов, побуждают зрителей к раздумьям, самостоятельному анализу окружающей нас жизни и особенно той ее сферы, которая непосредственно связана с нашей каждодневной работой, бытом.

И вот здесь так важен серьезный критический разговор о духовном мире нашего современника. Не секрет, что рост благосостояния в обществе по-разному сказывается на отдельной личности. Большинство в создавшихся условиях широко используют возможности для дальнейшего эмоционального, интеллектуального развития, а другие становятся рабами вещей. И музей, и книги, и искусство вообще, и даже природа им нужны лишь, если они модны, престижны. Проблема весьма актуальная на сегодняшний день. По-разному можно лечить «вещную болезнь» — современную форму мещанства. Мне близок такой метод, когда без назидания, искренне и увлеченно показывают нравственный пример человека, с которым, по словам горьковского героя, ты и сам лучше становишься.

Вот почему в последние годы я снимался в шестисерийном фильме об Анискине. Мой герой — обыкновенный человек из гущи народной. И житейская мудрость его — результат жизни в этой народной среде. Он не привык пользоваться биноклем, но глаз в глаз видит многое. «Слушай, я вижу, у тебя левое веко дергается. Оно дергается всегда, когда ты мне врешь», — говорит он одному из своих подопечных. Меня покорил этот герой тем, что он знает людей во всех их проявлениях, видит много дурного, не только хорошее, но любит людей, так как верит в них.

В Анискине я увидел такого милиционера, каким он еще д о л ж е н стать. Когда «Деревенский детектив» был показан в Министерстве внутренних дел, товарищи об этом и говорили: «Эту картину нужно показывать на учебных занятиях».

Конечно, сейчас много учебных заведений, будущие специалисты получают прекрасную профессиональную подготовку. Но мы иногда забываем: речь должна еще идти и о том, что в любом специалисте прежде всего следует взращивать качества л и ч н о с т и — воспитывать духовную, нравственную культуру. И здесь трудно переоценить миссию искусства. Разумеется, в фильмах об Анискине не все удалось. Но, по-моему, (а это ведь главное), в герое своеобразно отразилось этическое состояние нашего общества.

Наш кинематограф последних лет вообще уделяет теме нравственных исканий особо пристальное внимание. Ведь какой бы проблематики, какого бы жанра фильмы мы ни взяли — «производственные», молодежные, военно-патриотические, историко-революционные; эпос, комедии, психологические драмы, — почти всегда убедимся, что авторы рассматривают события и героев прежде всего с точки зрения моральных императивов. Трудно найти мало-мальски серьезную ленту, которая не несла бы в себе серьезный этический заряд. В этом — одна из характернейших примет современного кинопроцесса.

Сильное тяготение к исследованию средствами экрана сферы нравственности выказывают новые генерации кинематографистов. Свою лепту в эту работу вносят А. Александров и С. Соловьев, А. Миндадзе и В. Абдрашитов, Н. Михалков и А. Адабашьян, В. Меньшов и С. Лунгин, В. Черных и А. Сахаров, И. Авербах и Н. Рязанцева.

Столь чуткий художнический отклик на «социальный заказ» времени весьма обнадеживает. Ибо нет, наверно, у мастеров культуры

нынче задачи более животрепещущей, чем способствовать созданию в обществе «магнитного поля» коммунистической нравственности, формировать личность благородную, бескорыстную, чуткую к радостям и болям ближних и дальних, склонную к нравственному самосовершенствованию.

Для меня разговор о нравственной теме в кино с естественностью и неизбежностью должен перейти к проблеме героя нашего времени.

Сколько сетований раздается насчет того, что в наших нынешних фильмах, при всех их достоинствах, нет покуда героев, равных по обаянию, демократизму, душевному благородству, эмоциональной заразительности, ну скажем, Чапаеву из фильма братьев Васильевых. И хотя доля истины в подобных упреках есть, — все-таки я думаю, что авторы их исходят в основном из не очень точных исторических параллелей. Древняя истина утверждает: времена меняются, и мы меняемся вместе с ними. Да, конечно, незыблемым остается и останется на все времена главный внутренний стержень советского человека: идейность, гуманизм, патриотизм, интернационализм. Но п р о я в л е н и я этих свойств в наше время могут быть иными, более многообразными, ибо усложнилась действительность, тоньше, интеллектуально и эстетически развитее стали советские люди. Наша социалистическая жизнь полна романтики, она дает место подвигу, но рядом с подвигом, связанным с преодолением физической опасности, риском для жизни, по праву занимает место подвиг гражданственный — нередко не менее трудный, чем боевой, — подвиг трудовой, научный, творческий.

Но при всем этом я вовсе не склонен отрицать, что мы, режиссеры, сценаристы, актеры, еще не сумели создать такого киногероя, чтобы он стал истинным властителем дум миллионной нашей аудитории, раньше всего — молодежи. В чем тут причина или, точнее, причины — следует всем нам разобраться основательно и подробно. Ясно лишь одно, повторяю: жизненный «материал» для создания целой галереи притягательных героев нашего времени — поистине неисчерпаем! Это и строители великих гидроэлектростанций, и нефтедобытчики Тюменщины, и хлеборобы Украины, и животноводы Эстонии; это ученый, раскрывающий тайны материи, и скромный сельский почтальон, рабочий-изобретатель и гляциолог, работающий в горах Памира, архитектор, создавший новую концепцию градостроения на Севере, и скромная швея, болеющая о том, чтобы все женщины в сшитых ею нарядах были элегантны и красивы...

Хочу остановиться на людях, кои в силу своих профессиональных обязанностей совершают подвиг одновременно и боевой, и гражданственный, и научный. О людях, перед которыми мы, работники кино, в большом долгу. Имею в виду космонавтов.

Мы привыкли к сообщениям ТАСС об очередных запусках космических кораблей. Такая информация стала бытом. Но ведь каждый такой полет — путешествие в неизвестность. Никто не может абсолютно точно предсказать, чем оно завершится, путешествие во имя науки, народа, человечества. По-моему, неудача или, скажу мягче,— полуудача нескольких попыток показать на экране людей космической профессии — командиров кораблей, исследователей, а также их земных собратьев, готовящих полет,— объясняется излишней патетикой, отсутствием, так сказать, человеческого, житейского ракурса, посредством которого художник смог бы выявить подлинное величие и героизм наследников Сергея Королева и Юрия Гагарина.

Вспоминаю вечер, посвященный Дню космонавтики, на котором председательствовал Юрий Алексеевич Гагарин. В президиуме сидели ученые, кинематографисты, музыканты. Мое внимание привлек генерал неподалеку от меня — элегантная, с иголочки форма, аккуратная скромная прическа. А лицо — столь интеллигентное, освещенное внутренним светом духовности, что мне на память пришел венецианский портрет молодого человека. Генерал взял со стола розу и так и сидел, держа ее в руке. И выступать он вышел с цветком. Я смотрел на генерала на трибуне, слушал его — и подумал: «Боже мой, вот это бы я сыграл!». В иные времена, вероятно, никто бы не поверил, если бы показали с экрана,

как на празднике космонавтов стоит генерал в строгом мундире, весь в орденах и с розой в руках. Говорит о космосе, о звездах, о Вселенной, о высших целях существования человечества, а сам вдыхает аромат нежных лепестков, и речь его по всему по этому воспринимается как истинная поэзия...

Слушая тогда генерала, я понял, как мы непростительно легкомысленны. Пройдут годы и десятилетия. Первые наши космические герои войдут в историю, потомки будут смотреть на скульптурные бронзовые изваяния. Но сами они — ни в коем случае не должны «обронзоветь»! Кто же, как не кинематограф, во всесилии цвета и звука расскажет и современникам и далеким потомкам о том, кто они такие были въяве, эти парни!

Да, наш поразительный день вчерашний и великолепный день сегодняшний мы обязаны запечатлеть в кино так, чтобы будущие поколения проникли в суть современной нам эпохи, чтобы она предстала перед ними во всем своем историческом окоеме, в бесценных и неповторимых подробностях живой жизни и, конечно же, в блестящем многообразном соцветии людских характеров.

Ныне у нас, советских кинематографистов, есть для этого практически все. В нашем обществе, в нашем искусстве усилиями партии и государства создана замечательная обстановка, благоприятствующая углубленной творческой работе. Широкий простор для развития талантов, для выявления художественных индивидуальностей, для поисков и экспериментов; забота о молодой поросли кинематографистов; всяческое поощрение мастеров, берущихся за разработку актуальных, острых проблем современности,— все это содействует развитию любимого народом искусства экрана.

Подъем этот есть непосредственное и прямое следствие той атмосферы в стране, которая сложилась как результат многолетней направленной политики Коммунистической партии, ее ЦК во главе с дорогим Леонидом Ильичом Брежневым,— атмосферы созидания, оптимизма, гуманизма и прекрасной уверенности в будущем.

Все мы, работающие в кино, как и миллионы зрителей, хорошо знаем фильмы, которые знаменуют успехи, завоеванные в последние годы кинематографом на важнейших для народа тематических направлениях. Все эти удачи советского киноискусства хорошо работают на главном его направлении — вносят свой немаловажный вклад в историческую миссию нашего общества: воспитывать нового, коммунистического человека. Вот почему столь значительным событием для каждого советского художника стало Постановление ЦК партии «Об улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» — ведь оно призывает говорить со зрителем на языке искусства о самом важном и противоречивом, чтобы, как указывал Ленин, массы все знали и обо всем могли судить, говорить откровенно, не скрывая сложностей, не уходя от острых и болезненных проблем, глубоко и серьезно исследуя нашу современную действительность, показывая пафос и героизм коммунистического созидания и помогая людям преодолевать недостатки и пороки.

Как высока, как прекрасна наша художническая судьба, вплетенная в судьбу народа!

Поучительный, яркий, блистательный пример того, как надо раскрывать нашему народу и всему человечеству существо социалистического общества, деяния советских людей,— подал всем нам, работникам искусств, Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев в своих глубоко идейных и высоко художественных книгах «Малая земля», «Возрождение» и «Целина». Мы, кинематографисты, как и все граждане страны, с огромным удовлетворением и радостью встретили весть о том, что товарищу Л. И. Брежневу за его воспоминания присуждена Ленинская премия. Эта высшая награда достойно увенчала и неустанную деятельность руководителя партии и страны на благо народа и человечества, и его высокий писательский труд.

Будем же учиться у Леонида Ильича, у партии с честью нести звание советских художников, советских кинематографистов, не уронив его в глазах современников и потомков...

В. Головня

«Мосфильм» в годы Великой Отечественной войны

Если подойти летним днем к пересечению Воробьевского шоссе с нынешней Мосфильмовской улицей, то мы увидим огромный участок, покрытый зеленым массивом яблоневого сада со стороны шоссе и застроенный могучими корпусами съемочных павильонов со стороны улицы. Территория огорожена фундаментальной металлической оградой с большими воротами центрального въезда в середине. Это территория крупнейшей студии страны, да, пожалуй, и самой крупной в Европе — киностудии «Мосфильм».

В военные годы все здесь было по-другому. И яблоневый сад, и эффектная ограда, и новые павильонные корпуса, и большое здание тонателье, и многое, многое другое появилось значительно позже. Перед войной «Мосфильм» имел один основной пятипавильонный корпус, плохо приспособленный для проведения звуковых киносъемок, так как здание строилось в конце 20-х годов. Теперь все это уже ушло в историю.

В начале Великой Отечественной войны около четырехсот рабочих, служащих, инженерно-технических и творческих работников студии влились в части Советской Армии и ополченческую дивизию Киевского района Москвы. Уже многие годы перед главным корпусом старого здания «Мосфильма» на мемориальном памятнике выбиты золотом длинные столбики фамилий. Их очень много. Это имена тех мосфильмовцев, которые не вернулись с огненных полей великой битвы.

С первых дней войны советская кинематография стала коренным образом перестраивать свою работу. Многие десятки кинооператоров-документалистов были направлены в части действующей армии для киносъемок на фронтах. На художественных киностудиях Москвы и Ленинграда родилась новая оперативная форма актуального игрового фильма — «Боевые киносборники». Постановщиками сборников были крупнейшие режиссеры: В. Пудовкин, Г. Александров, С. Герасимов, С. Юткевич, Б. Барнет. В сборниках снимались самые популярные артисты кино: Л. Орлова, Н. Крючков, Б. Чирков, Э. Гарин, С. Мартинсон и другие.

Всего на разных студиях было выпущено 12 киносборников. Четыре из них были созданы в Москве.

В тяжелые для нашей Родины дни партия и правительство проявили максимальную заботу о советской кинематографии, о ее кадрах и материально-технической базе. По решению правительства в сентябре—октябре 1941 года все крупнейшие киностудии были своевременно перебазированы на восток страны. Осенью 1941 года основные творческие и производственно-технические кадры «Мосфильма» были эвакуированы в Алма-Ату. Туда же было вывезено все технологическое оборудование студии — киносъемочная и звукозаписывающая аппаратура, осветительная техника, техническое оснащение лаборатории обработки пленки, рирпроекция, значительная часть энергетического оборудования (силовые трансформаторы, ртутные выпрямители, аккумуляторное хозяйство). На «Мосфильме» к концу 1941 года не осталось почти ничего.

Крупнейшая киностудия страны была полностью эвакуирована. Напряженно работал лишь один цех специального значения, в котором небольшая группа мастеров и инженеров и сотня 14—15-летних подростков выполняли военные заказы — делали детали реактивных снарядов и десантные лодки.

В конце года на базе киностудий «Мосфильм», «Ленфильм» и местной молодой студии в Алма-Ате была создана Центральная объединенная киностудия (ЦОКС), директором которой был назначен М. В. Тихонов.

ЦОКС внесла значительный вклад в развитие нашей кинематографии, в выполнение задач, стоящих перед ней в военные годы.

После эвакуации «Мосфильма» в его пустых, холодных павильонах, почти при полном отсутствии производственных кадров, в конце 1942 — начале 1943 года была все же снята картина — «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии». Режиссерами-постановщиками этого фильма были С. Герасимов, Е. Дзиган, М. Калатозов. Картину снимали операторы Е. Андриканис, М. Гиндин, Е. Ефимов. Художником фильма был С. Мандель, звукооператорами — В. Котов, Н. Тимарцев.

Однако в тот период студия еще не была в состоянии делать фильмы: нужны были люди и техника. Вот что писал в феврале 1943 года председатель Кинокомитета И. Г. Большаков директору ЦОКСа М. В. Тихонову:

«Восстановление «Мосфильма» идет пока очень туго. Правда, несмотря на огромные трудности, удалось уже сделать одну картину — «Концерт к 25-летию Красной Армии»... Необходима более активная помощь со стороны Алматинской студии как в отношении людей, так и оборудования».

Было принято решение о восстановлении «Мосфильма». В первых числах февраля 1943 года был подписан акт приемки. Принимал студию автор этих строк, сдавал — врио директора законсервированного «Мосфильма» А. М. Гуревич.

Документ оформили быстро: принимать практически было почти нечего.

Нынешнему поколению кинематографистов трудно, а порой и невозможно представить себе, в каких условиях работал «Мосфильм» в военные годы.

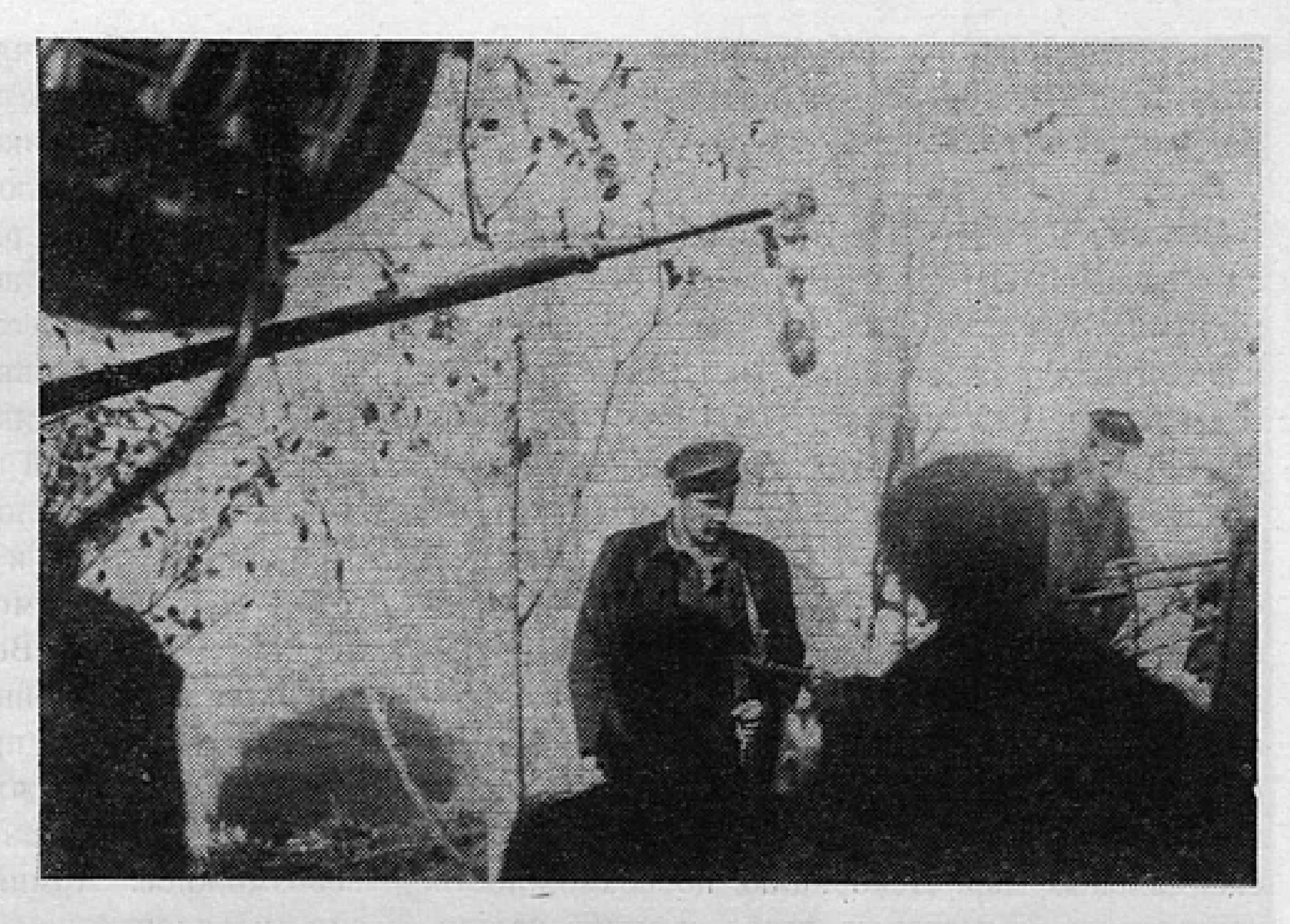
Зимой 1941—1942 годов немецко-фашистские дивизии были разгромлены под Москвой. Непосредственная угроза столице миновала, но обстановка оставалась напряженной, война давала себя чувствовать в полной мере. Москва была затемнена, над всей территорией города с наступлением темноты повисали аэростаты воздушного заграждения, действовал строгий комендантский час, в ночное время передвижение по городу людей и машин было ограничено и разрешалось только по специальным пропускам. Воздушные тревоги продолжались, подача электроэнергии была лимитирована, временами районы города полностью отключались от энергоснабжения. В этих сложных условиях студия должна была возобновить работу всех производственно-технических и подсобных цехов, без чего было невозможно начать съемку и выпуск фильмов. Из ЦОКСа постепенно стали возвращаться в Москву творческие работники и инженерно-технический персонал.

Одним из первых приехал из Алма-Аты главный энергетик студии, высококвалифицированный инженер и большой энтузиаст своего дела П. Камынин. Вслед за ним прибыли начальник электроподстанции Б. Авдокушин, начальник электроцеха В. Коровкин, начальник макетно-бутафорского цеха А. Ломов и ряд других. Руководство всеми техническими службами возглавил очень энергичный и знающий человек, главный инженер «Мосфильма» В. П. Забелло, его правой рукой был главный механик студии А. Г. Кашехлебов, которые, как и директор студии, находились на казарменном положении. Переломным периодом в деле восстановления «Мосфильма» надо считать вторую половину 1943 года, когда одновременно с постановкой фильма «Кутузов» была в основном восстановлена производственно-техническая база студии и более или менее укомплектован состав цехов и отделов.

Постепенно студия стала «обрастать» людьми. Было организовано подобие небольшого художественно-ремесленного училища для подготовки кадров. Стали приходить после ранений демобилизованные из армии старые работники «Мосфильма». Росла партийная организация: коммунисты составили прочную основу студийного коллектива. Секретарем парторганизации «Мосфильма» был вначале кинооператор В. Переславцев, а позднее и до конца войны В. Семин — молодой инженер, бывший до этого начальником спеццеха.

К концу 1943 года уже работали с полной загрузкой все основные цеха студии. Звуковой цех возглавил С. Никонов, монтажный — И. Кузнецов, паросиловой — Б. Плаксин, свето-техническую лабораторию — Х. Рабинович, столярный — З. Такташев (кстати, этот ветеран «Мосфильма» работает до настоящего времени), складское хозяйство возглавил старей-

«Иван Никулин — русский матрос». Рабочий момент. В роли Никулина — И. Переверзев



ший мосфильмовец В. Мохов, пиротехнический цех — П. Гаретный. К сожалению, нет возможности в статье перечислить всех тех, кто своим поистине самоотверженным трудом восстанавливал и укреплял студию в те суровые годы.

Сердцем студии, наряду с ее энергетическим хозяйством, всегда была лаборатория обработки пленки. За ее восстановление рьяно взялся вернувшийся из Алма-Аты один из наших старейших и опытнейших «обработчиков» — Е. А. Иофис. Тут были свои большие сложности — изношенность проявочных машин, отсутствие запчастей, перебои с подачей артезианской воды, недостаток химикалиев, а главное — нехватка квалифицированных кадров. Надо сказать, что, несмотря на все трудности, на «Мосфильме», кроме основной черно-белой лаборатории, уже в то время начала функционировать и цветная. Мы готовились к тому, чтобы в следующем, 1944, году запустить в производство хотя бы один цветной фильм. Таким фильмом явился «Иван Никулин — русский матрос», о котором ниже будет сказано более подробно. Сейчас несколько слов о его технической стороне.

До войны наша кинематография имела еще очень небольшой опыт создания цветных картин методом гидротипии. Производство их было весьма не простым делом. Причин было много. Не вдаваясь во все технологические тонкости и подробности, остановлюсь лишь на некоторых. До войны были созданы всего лишь две или три цветные художественные ленты, документалисты совсем еще не имели дела с цветом. Сам процесс съемки был очень сложным. Нынешней многослойной цветной пленки не было. Съемки шли на трех пленках, которые одновременно заряжались в съемочную камеру, с тем чтобы после экспонирования и обработки можно было получить так называемые три цветоделенных негатива. Процесс съемки, когда в съемочном аппарате находились три пленки, а сама камера была неуклюжей, громоздкой и часто выходила из строя, был весьма мучительным и малонадежным.

Однако и после съемки трудности не кончались. Обработка негативов требовала высокой точности и стабильности технологии, а при печати итогового цветного позитива малейший сдвиг «матриц» искажал цвет и давал нерезкое изображение. Одним словом, забот на этом участке было более, чем достаточно, и все же один из первых цветных фильмов вообще и первый в военные годы — «Иван Никулин — русский матрос» — был снят по тем временам в короткий срок и выпущен на экраны. Это стоило немалых трудов главному оператору Ф. Проворову, руководителю цветной лаборатории В. Фридману, инженерам В. Рудакову, Г. Спиридоновой. Цвет в

ту пору требовал не только знаний, но и огромного труда, упорства, а порой и подлинного подвижничества.

●

Восстановление «Мосфильма», развернувшееся с весны 1943 года, проходило, конечно, с немалыми трудностями, и все же плановое производство художественных фильмов в военные годы началось. Условия для работы были невероятно сложные. Не хватало людей, техники, материалов, но, пожалуй, главной бедой был холод не только зимой, но также весной и осенью. Холод был не только бытовым неудобством, он мешал съемкам. Актеры были скованными, у них изо рта шел пар, хорошо просматривающийся на экране. Так, по фильму «Близнецы», в котором снимались два шестимесячных малыша, пришлось принять немало специальных мер. Декорацию, по возможности, закрыли со всех сторон; перед съемкой каждого кадра ее нагревали осветительными приборами; основательно грели воду (малышей по ходу событий надо было еще и купать); съемки проводили в самом быстром темпе при минимальном количестве дублей.

По разным причинам (в том числе и из-за условий съемок) юных артистов меняли три или четыре раза. Хорошо, что в таком возрасте все они были похожи друг на друга, поэтому замены прошли незамеченными.

«Мосфильм» имел собственную котельную, но почти не имел топлива.

Каждый дождь был настоящим бедствием. Заливало декорации, осветительную аппаратуру, вода проникала в цокольный этаж, где располагались склады костюмов и реквизита.

Затрудняла работу студии и острая нехватка квалифицированных рабочих кадров. Во всех цехах, особенно в осветительном, работали, главным образом, 14—15-летние подростки. В своем большинстве это были хорошие, добросовестные ребята, но сказывался возраст. Очень часто в павильонах в перерыве съемок начиналась азартная игра в футбол или катание на операторских тележках по студийным коридорам. Иногда устраивался «бой», во время которого шел обстрел «противника» осветительными углями. Однажды, кажется, на съемках фильма «Большая земля», увлеченные происходящим на съемочной площадке, ребята уронили с колосников осветительный прибор чуть-чуть не на голову режиссеру. Как-то зимой наш молодой рабочий класс в обеденный перерыв, раздобыв несколько больших саней из съемочного имущества фильма «Кутузов», устроил катание наперегонки вниз по Воробьевскому шоссе. Одним словом, забот они доставляли нам — ой как немало.

И вот в этих холодных и сырых павильонах съемочные группы и весь обслуживающий персонал работали самоотверженно и бесперебойно в три смены. Все понимали — идет невиданно тяжелая война, и все трудности надо общими усилиями преодолевать.

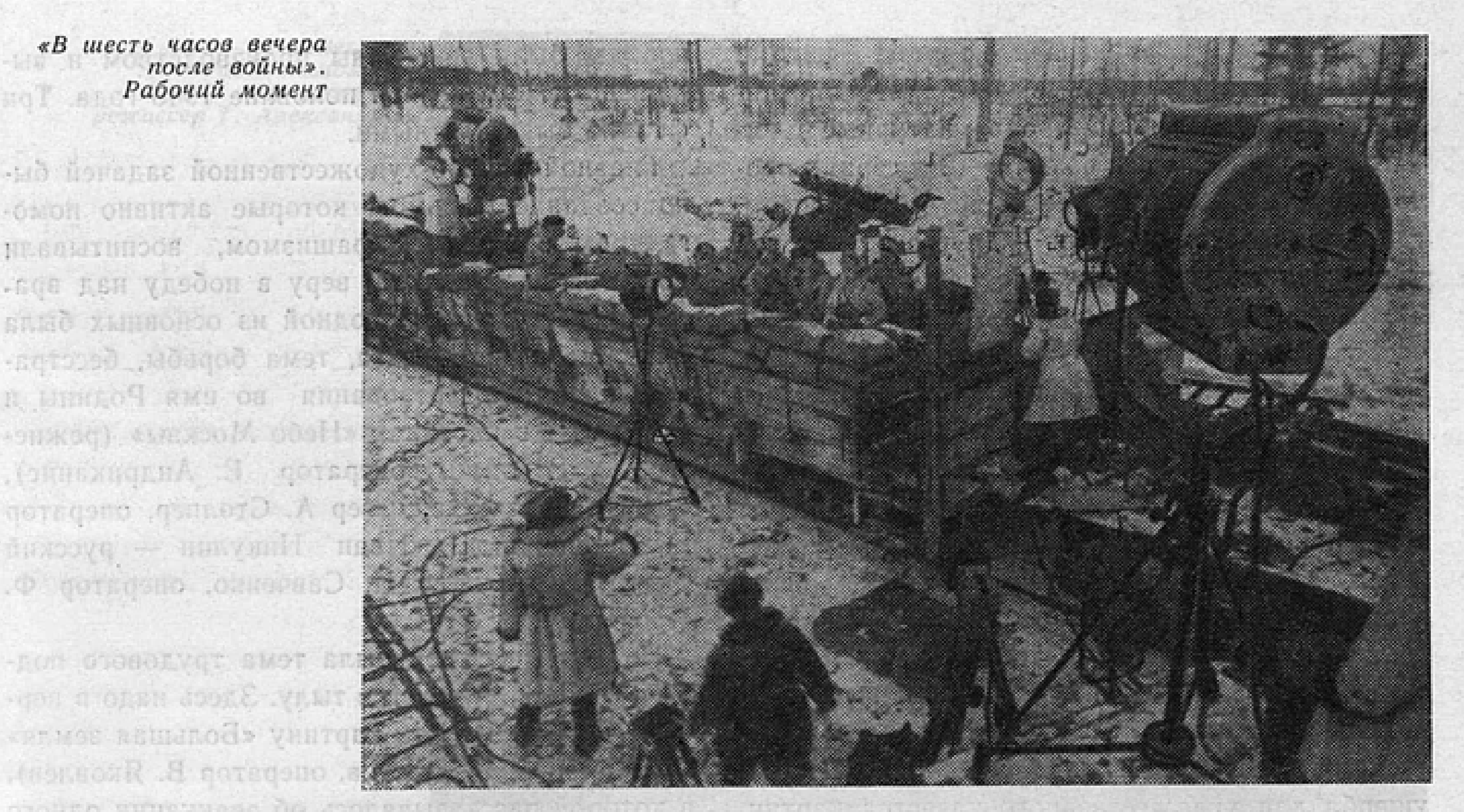
Нельзя сказать, что студии мало помогали. Наоборот, делалось все возможное, а порой и невозможное. Армия давала автомашины, бензин, неоднократно в распоряжение студии выделялись воинские части, почти бесперебойно нас обеспечивали пленкой, выделялись остродефицитные материалы (ткани, строевой лес, химикаты), для ведущих творческих работников было установлено усиленное продовольственное снабжение. Страна, испытывая огромные трудности, шла на помощь кинематографистам, и мы это понимали и ценили.

В 1943 году, как уже упоминалось выше, перед коллективом «Мосфильма» была поставлена задача создать только один, правда, постановочно сложный фильм «Кутузов» (сценарист Л. Соловьев, режиссер В. Петров, главный оператор М. Гиндин, художник В. Егоров, композитор Ю. Шапорин, директор картины Я. Анцелович). Параллельно шла подготовка к запуску в производство в будущем, 1944, году уже не менее 7—8 полнометражных фильмов. Задача смелая, некоторые считали ее малореальной, а иные и фантастической, однако коллектив студии с ней справился.

В порядке особого внимания к кино и к теме фильма армия выделила в распоряжение студии резервный стрелковый полк перед его отправкой на фронт.

Надо отметить, что постановщик фильма В. Петров, любивший и умевший работать с актерами, подобрал блестящий состав испол-

«В шесть часов вечера после войны». Рабочий момент



нителей главных ролей в фильме: А. Дикий, Н. Охлопков, С. Закариадзе, Б. Чирков, С. Межинский и другие. В декабре 1943 года фильм был закончен и сдан.

●

В производстве было немало узких мест: острая нехватка просмотровых залов, киномехаников, проекционной аппаратуры; часто выключался свет. В этих условиях каждая съемочная группа имела строго ограниченное время для просмотра отснятого материала. Поскольку на студии летом 1944 года в производстве находилось одновременно уже около десяти съемочных групп, то порой не обходилось и без конфликтов. Так, однажды в зале, закрепленном на это время за группой «Родные поля», постановщики фильма Б. Бабочкин и А. Босулаев смотрели свой материал. Вслед за ними зал без перерыва поступал в распоряжение группы И. Пырьева — «В шесть часов вечера после войны». Б. Бабочкин заканчивал просмотр. У группы еще было 10—12 минут времени, когда пришла группа «В шесть часов...». У Ивана Александровича было любимое слово — «мура». Он спешил, поэтому заглянул прямо в проекционную будку и, не спросив, кто и что смотрит, сказал механику: «Кончай крутить эту муру, сейчас наше время». Киномеханик, молодая девушка, растерялась, прекратила показ и включила в зале свет. Возмущенный Бабочкин вышел из зала и столкнулся с Пырьевым. Характеры у обоих режиссеров были достаточно крутые, темперамента ни одному, ни другому не занимать, что произошло — нетрудно представить. Дело дошло почти до рукопашной схватки. Потом режиссеры объяснились, все улеглось и, что самое главное, после конфликта они стали в производстве настоящими друзьями и соратниками.

В годы войны коллектив «Мосфильма», несмотря на многие сложности, трудности, нехватки, естественные в этих условиях мелкие конфликты и осложнения, в целом жил дружно, работая целеустремленно, со всей отдачей сил, на которую только были способны люди.

Иногда почему-то полагают, что стремление снимать в естественных условиях присуще лишь нынешнему кинематографу. Это не совсем так. Уже в те годы многие режиссеры и операторы стремились ряд съемок осуществлять в подлинных интерьерах или в условиях, близких к описываемым событиям.

Так, натурные съемки по фильму «Дни и ночи» проводились на местах подлинных боев

в развалинах Сталинграда, группа фильма «Большая земля» ряд основных эпизодов снимала в цехах «Уралмашзавода», натурные съемки по фильму «Иван Грозный» (2-я серия) проводились под Москвой, в селе Коломенском, где сохранился монастырь и другие здания той эпохи. Натурные съемки по фильму «Небо Москвы» велись на аэродроме близ Куйбышева; важный эпизод по фильму «Здравствуй, Москва!» снимался в филиале ГАБТа.

Естественно, что многие съемки физически не могли быть осуществлены в подлинных условиях. Здесь на помощь приходила творческая и производственная изобретательность режиссеров, операторов, художников. Сейчас, вспоминая эти времена или просматривая на экране фильмы, созданные в те трудные годы, поражаешься тому, как это могло быть снято в короткие сроки, самыми скупыми кинематографическими средствами и, главное, без заметного ущерба для художественного качества картин.

Вот несколько примеров: один из сложнейших батальных эпизодов по фильму «Кутузов» — отступление французов через Березину — был снят во дворе «Мосфильма». По фильму «Большая земля» постановочно сложный эпизод эвакуации заводского оборудования на восток снимался на запасных путях Киевского вокзала, а один из уральских эпизодов — на улице Потылихи, искусно декорированной под уральский рабочий поселок; эпизод фильма «Человек № 217» был снят в одном из пролетов ГУМа. При досъемках по фильму «Нахимов» сложный эпизод боя на Малаховом кургане был выразительно и очень динамично снят... в овраге близ территории студии. Таких примеров можно было бы привести немало.

●

В 1943 году художественным руководителем «Мосфильма» являлся И. А. Пырьев, человек неуемной энергии и инициативы. Позднее, когда Иван Александрович начал снимать новый фильм, художественное руководство студией было возложено на Г. В. Александрова.

Всего за 1943—1945 годы на «Мосфильме» было создано около двадцати полнометражных художественных картин. Некоторые из них, правда, были закончены производством и выпущены уже в первой половине 1946 года. Три фильма были цветными.

Главной идейно-художественной задачей было создание фильмов, которые активно помогали бы в борьбе с фашизмом, воспитывали советский патриотизм, веру в победу над врагом. Естественно, что одной из основных была тема военного подвига, тема борьбы, бесстрашия и самопожертвования во имя Родины и победы — в картинах «Небо Москвы» (режиссер Ю. Райзман, оператор Е. Андриканис), «Дни и ночи» (режиссер А. Столпер, оператор Е. Андриканис), «Иван Никулин — русский матрос» (режиссер И. Савченко, оператор Ф. Проворов).

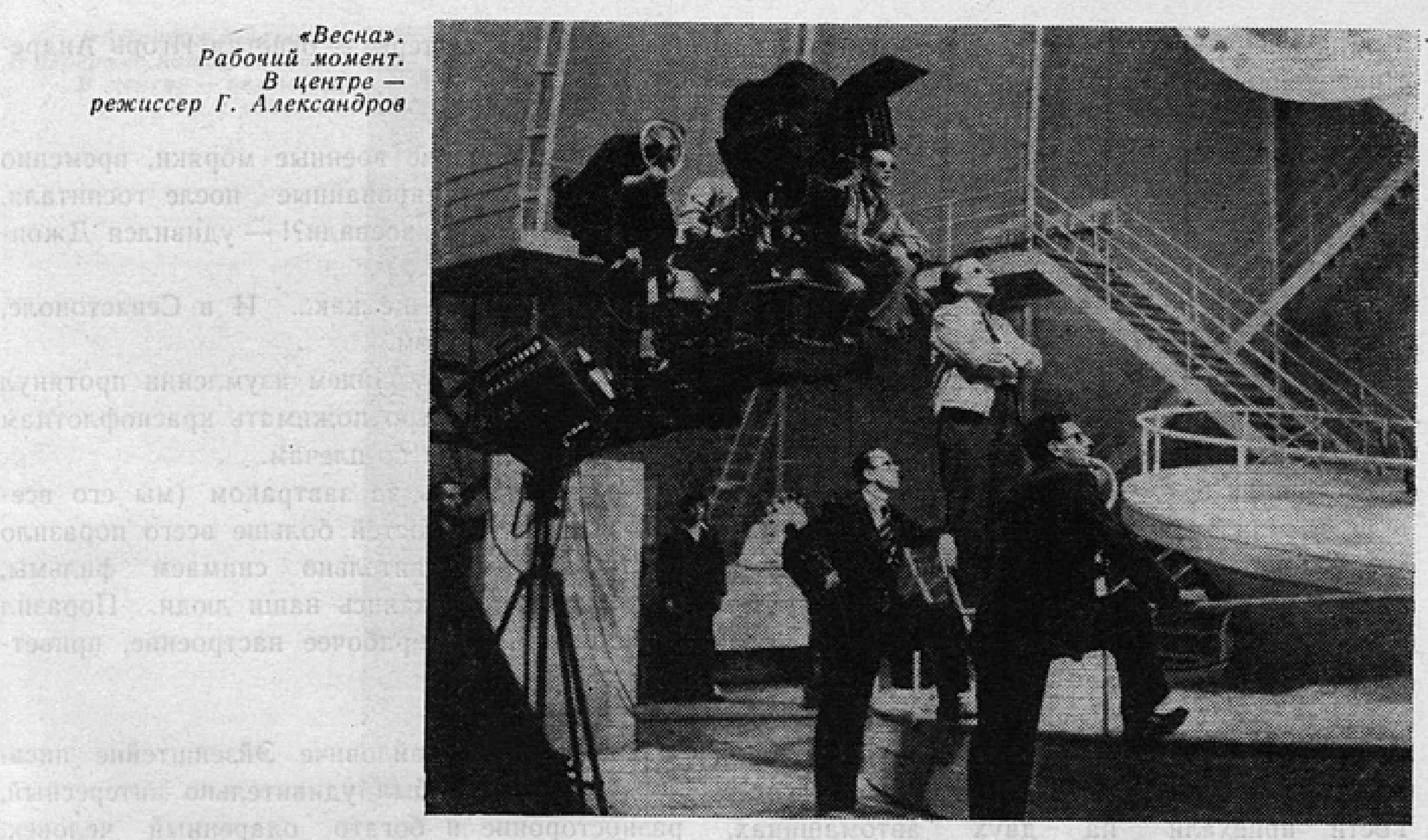
Не менее важной была тема трудового подвига советских людей в тылу. Здесь надо в первую очередь назвать картину «Большая земля» (режиссер С. Герасимов, оператор В. Яковлев), в которой рассказывалось об эвакуации одного из ленинградских заводов на Урал, о самоотверженной работе наших людей в тылу (Т. Макарова удивительно ярко раскрыла образ русской женщины Анны Свиридовой, ее силу, духовную красоту и большое человеческое обаяние), и фильм «Родные поля» (режиссеры Б. Бабочкин, А. Босулаев, оператор А. Сигаев), в котором убедительно был показан патриотизм колхозного крестьянства в военные годы.

О несгибаемой воле и мужестве советских людей, угнанных в фашистское рабство, гневно и страстно повествовала картина «Человек № 217», в которой центральную роль исполняла Е. Кузьмина (режиссер М. Ромм, оператор Б. Волчек).

Картина «В шесть часов вечера после войны» (режиссер И. Пырьев, оператор В. Павлов) — героическая, приподнятая, созвучная суровому военному времени и по сюжету и по художественной форме, светлая, жизнеутверждающая, устремленная вперед, к дням победы, пользовалась исключительным успехом. В главных ролях снимались М. Ладынина и Е. Самойлов.

В эти годы на «Мосфильме» были созданы два историко-патриотических фильма о мужестве русского народа, о знаменитых представителях русской воинской доблести и славы — уже

«Весна». Рабочий момент. В центре — режиссер Г. Александров



упомянутый выше «Кутузов» и картина о знаменитом нашем флотоводце Нахимове (режиссер В. Пудовкин, операторы А. Головня, Т. Лобова), а также вторая серия фильма «Иван Грозный» (режиссер С. Эйзенштейн, операторы А. Москвин, Э. Тиссэ), начатого еще в Алма-Ате на ЦОКСе.

Наряду с этими главными, ведущими темами времени киноискусству не чуждо было и обращение к классике. Режиссер В. Петров ставит фильмы «Юбилей» (по А. П. Чехову) и «Без вины виноватые». Несколько позднее начинается работа над цветным фильмом «Каменный цветок», в основу которого легли знаменитые уральские сказы П. Бажова.

Суровые военные годы не могли зачеркнуть тяги народа к шутке, юмору, смеху, особенно тогда, когда впереди обозначились контуры близкой победы над врагом.

В 1945 году на студии запускается в производство комедия «Близнецы» (режиссер К. Юдин, оператор А. Тарасов) с Л. Целиковской, В. Орловой, М. Жаровым, А. Тутышкиным, К. Сорокиным, а несколько позднее — комедия на военном материале «Беспокойное хозяйство» (режиссер М. Жаров). Вслед за этим начинаются съемки музыкальной комедии «Здравствуй, Москва!» (режиссер С. Юткевич, оператор М. Магидсон). История этого фильма довольно примечательна. Уже в предвоенные годы большое значение приобрела в стране подготовка квалифицированных рабочих кадров через систему «трудовых резервов». В военные годы, естественно, это значение многократно возросло. Руководство трудрезервов предложило снять отчетный концерт художественной самодеятельности учащихся. За постановку фильма взялся С. Юткевич, предложивший положить концерт лишь в основу фильма. Сценарий был написан Н. Эрдманом и М. Вольпиным, музыка — А. Лепиным. В главных ролях выступили артисты Б. Тенин, И. Любезнов, С. Филиппов. Ряд эпизодов был снят на одном из московских заводов. Получилась веселая, жизнерадостная музыкальная комедия со вставными номерами молодежного концерта. Фильм был хорошо принят зрителями. Интересно отметить, что картина с успехом демонстрировалась после войны на I Международном кинофестивале в Канне.

В конце 1945 года входит в производство цветная комедия «Приданое с вензелями»,

а в начале 1946 года — получившая впоследствии широкую известность музыкальная комедия «Весна» в постановке Г. Александрова, где с блеском выступили Л. Орлова, Н. Черкасов, Ф. Раневская, Р. Плятт.

●

Когда перелистываешь страницы прошлого, вспоминаются не только драматические конфликты, но и забавные эпизоды, курьезные случаи.

Летом 1944 года Кинокомитет поручил нам принять на студии руководителя киноконцерна США Эрика Джонстона. В это время активно шли съемки нескольких фильмов, и нам было что показать. Смущал внешний вид студии и, конечно, погода. В случае дождя нам лучше было гостей не принимать, — крыша протекала над всеми павильонами. К счастью, день выдался ясный, солнечный. Мы прибрали студию как могли, а с помощью Интуриста даже подготовились к возможному легкому завтраку. Гости приехали на двух автомашинах. Э. Джонстон, стройный моложавый человек с ослепительной «голливудской» улыбкой, был одет в светло-серый костюм и непривычную для нас широкополую фетровую шляпу. Прибыл он к нам в сопровождении двух мужчин в форме офицеров американской армии и девушки — переводчицы из нашего Интуриста. Вскоре выяснилось, что один из американских полковников прекрасно знает русский язык. Машины въехали на территорию. Мы с Г. В. Александровым встретили гостей. После обмена приветствиями начался осмотр студии. Гости побывали в павильоне, где М. И. Ромм и Б. И. Волчек вели съемки в декорации немецкой квартиры, затем в центральном павильоне, где шло освоение большой декорации по фильму «В шесть часов вечера после войны», после чего направились к маленькому пруду на территории студии, возле которого И. Савченко снимал один из эпизодов «Ивана Никулина...».

Джонстон заинтересовался бравыми, загорелыми широкоплечими ребятами, снимавшимися в эпизоде вместе с И. Переверзевым. Состоялся примерно такой диалог:

— Хорошие у вас актеры, типажно очень похожи на моряков.

— А это не актеры, — ответил Игорь Андреевич.

— А кто?

— Это советские военные моряки, временно к нам прикомандированные после госпиталя.

— Они что же, воевали?! — удивился Джонстон.

— Воевали, и еще как... И в Севастополе, и под Сталинградом.

— О-о-о! — в крайнем изумлении протянул гость и стал быстро пожимать краснофлотцам руки и хлопать их по плечам.

Как выяснилось за завтраком (мы его все-таки устроили), гостей больше всего поразило то, что мы действительно снимаем фильмы, и то, какими оказались наши люди. Поразил и наш оптимизм, рабочее настроение, приветливость.

●

О Сергее Михайловиче Эйзенштейне писалось много. Это был удивительно интересный, разносторонне и богато одаренный человек, большой эрудит, исключительно талантливый художник во многих областях искусства, остроумный и по-своему веселый, но не лишенный некоторых наивных суеверий. Остался в памяти такой эпизод. После обсуждения второй серии фильма «Иван Грозный» на заседании художественного совета студии был назначен просмотр картины в Комитете по кинематографии. В те годы все государственные учреждения работали не только днем, но и ночью, поэтому время просмотра — 23 часа — никого не удивило. К назначенному времени все, кому полагалось, были на месте, не было только... постановщика. Председатель Комитета И. Г. Большаков, человек очень точный, ровно в 23 часа вызвал секретаря и спросил — все ли готово. «Все готово, но нет товарища Эйзенштейна». Большаков выразил удивление и неудовольствие, но решил подождать. Минут через двадцать он опять вызвал секретаря. Через пятнадцать минут еще раз — Эйзенштейна все не было. Мы уже начали волноваться, не случилось ли чего-нибудь? Домашний телефон режиссера не отвечал. Часы показывали уже полночь, когда появился свежевыбритый, улыбающийся Эйзенштейн. Секретарь бросился в каби-

«Адмирал Ушаков».
В перерыве между съемок.
В центре — режиссер
Вс. Пудовкин



нет председателя, мы все пошли в зал. По дороге Сергей Михайлович, хитро подмигнув мне, вполголоса сказал: «Слава богу, пятница кончилась, можно сдавать картину». Как выяснилось, Эйзенштейн очень не любил пятницу, считая ее «черным днем», и не хотел в такой день показывать фильм.

Появился хмурый И. Г. Большаков. Сергей Михайлович галантно извинился за опоздание. Все обошлось, начался просмотр. Правда, суббота не очень помогла. Как известно, вторая серия «Ивана Грозного» впоследствии подверглась серьезной критике.

Осенью 1944 года на Потылиху по Москве-реке пришла баржа с дровами для студии. Это было большое, радостное событие. Объявили аврал. Все, кто был в этот день на студии, двинулись на разгрузку. Погода была холодная, ненастная, дрова — крупные, двухметровые, сырые. Разгружать их было трудно. Рабочие пришли в спецовках, а служащим и творческим работникам в порядке исключения решено было выдать из костюмерного склада старые костюмы и обувь. Оделись — кто во что горазд. Вскоре работа закипела. Сходни были скользкие, дрова мокрые, тяжелые, но разгрузка шла дружно, все работали с большим подъемом. Через несколько часов дрова были сложены на берегу. Одно из последних бревен несли мы с В. И. Пудовкиным. Он шел спиной к берегу. На середине мостика кто-то из нас поскользнулся. Пудовкин оступился, выпустил бревно из рук и неожиданно для всех упал в воду. Со стороны все выглядело, очевидно, довольно комично. Дело в том, что Пудовкин был одет в боярский кафтан, высокую шапку и сапоги с загнутыми носками. Пудовкин был человеком очень эмоциональным и рассеянным. Упав, он начисто забыл, с кем нес злополучное бревно. Когда он сердился, он обычно долго чертыхался. Так было и на этот раз. Его быстро вытащили из воды, у берега было мелко, но вода была холодная. Всеволод Илларионович свирепо вращал глазами и кричал: «Черт, черт! Какой это черт столкнул меня в воду!..» Все окружающие сдержанно улыбались. Я смалодушничал и промолчал. Девушки-администраторы подхватили под руки маститого режиссера и повезли на «виллисе» на студию сушиться и переодеваться.

Быт военных лет не был легким. В летние месяцы вся Москва занималась огородами. Были огороды и на «Мосфильме», для этого использовались все мало-мальски подходящие участки земли на территории студии. В небольшие периоды свободного времени сотрудники студии, включая и многих известных творческих работников, любовно обрабатывали по две-три грядки, выращивая на них картофель, капусту, различную зелень. Это было не только подспорьем в скромном рационе тех лет, но и своеобразной моральной разрядкой, отдыхом.

●

Наступил май 1945 года. Разгромленная советскими войсками гитлеровская Германия капитулировала. Великая Отечественная война советского народа против фашистских захватчиков завершилась. Перед нашей страной вставали новые задачи. В новых условиях начала работать и советская кинематография.

Одним из новшеств было направление ряда съемочных групп «Мосфильма» для работы на пражскую киностудию «Баррандов». Этому предшествовала поездка в Чехословакию советской киноделегации для переговоров и подписания соглашения. Делегация в составе начальника главка художественных фильмов М. К. Калатозова, режиссера А. Л. Птушко и директора «Мосфильма» вылетела в конце июня 1945 года в Прагу.

Летели почему-то через Берлин. Военно-транспортный самолет, с металлическими скамейками вдоль фюзеляжа, через несколько часов полета совершил посадку на аэродроме Темпельгоф. Ощущение было странное. Война окончилась слишком недавно, чтобы можно было без волнения и напряженного внимания выйти из самолета на бетонные плиты в самом центре бывшего фашистского логова. Берлин был страшен. За исключением района Карлхорст и некоторых уцелевших островков из отдельных домов и улиц все было сплошной грудой развалин. Однако жизнь, новая жизнь города вступала в свои права. Появились жители, улицы расчищались от завалов, наиболее опасные руины подрывались нашими саперами, на перекрестках девушки-регулировщицы дирижировали своими флажками. Через день на двух легковых военных машинах мы выехали в Прагу.

Прага встретила нас приветливо. Город жил своей шумной, активной жизнью. Разрушений было мало. Всем памятен форсированный бросок советских танкистов для спасения чехословацкой столицы. Прага и тогда, в трудное для города и страны время, поражала своим неповторимым обликом, красотой старинных зданий и мостов.

Киностудия «Баррандов», которую мы сразу же детально осмотрели, представляла собой большое, почти квадратное здание из темного кирпича. В основном здании расположились четыре больших современных съемочных павильона с хорошей акустикой, комнаты съемочных групп и почти все обслуживающие цехи. Студия была в полном порядке, но бездействовала. До недавнего времени там хозяйничали немцы. Мы заключили договор на полную аренду студии, если не ошибаюсь, сроком на один год. Это стоило значительных денег. Точных цифр не помню, знаю, что арендная плата исчислялась несколькими миллионами чехословацких крон.

В августе началась работа съемочных групп «Мосфильма». Первым фильмом, вступившим в павильоны «Баррандова», был «Каменный цветок», в главных ролях которого снимались Т. Макарова, В. Дружников, Е. Деревщикова. Это была постановочно довольно сложная цветная картина с большим количеством интересно задуманных масштабных декораций. Постановщик фильма режиссер А. Птушко был удивительным выдумщиком, очень тонко чувствующим природу сказочного материала. Снимал фильм оператор Ф. Проворов, художниками картины были М. Богданов и Г. Мясников. Хотя прошло много лет, фильм и сейчас поражает фантастическими «подземными пещерами», игрой самоцветов, богатством красок.

Вскоре в Прагу приехала группа фильма «Приданое с вензелями» (режиссер И. Савченко, оператор Е. Андриканис, в главных ролях — С. Столяров, А. Лисянская, М. Штраух). Советские кинематографисты были размещены в центре города, в одном из лучших отелей «Алькрон». Началась напряженная многомесяч-



«Иван Грозный», II серия. Кадр из фильма. Пимен — А. Мгебров, Петр Волынец — В. Балашов.

ная работа. Нам очень помогал министр культуры и информации Чехословацкой республики В. Копецкий — старый коммунист и большой друг Советского Союза. Работой советских кинематографистов живо интересовались многие крупные деятели чехословацкой культуры — президент Академии искусств З. Неедлы, известный поэт и общественный деятель В. Незвал и многие другие. Повседневное внимание и поддержку оказывал нам первый советский посол в Чехословакии Валерий Александрович Зорин.

В августе 1945 года правительство Чехословакии провело полную национализацию кинематографии. На киностудии «Баррандов» состоялся многолюдный митинг, участники которого горячо встретили сообщение министра Копецкого. Мы участвовали в митинге как представители братской советской кинематографии. Именно в те годы закладывались основы тесных дружеских связей между чехословацким и советским кино.

●

Обращаясь к советскому народу, ко всем прогрессивным людям земли 8 мая 1975 года, в день тридцатилетия Победы, Леонид Ильич Брежнев говорил: «Народный характер войны с особой силой проявился в нераздельном, монолитном единстве фронта и тыла, которое обеспечило нам победу... Во время войны трудились так, что казалось, нет пределов человеческим возможностям...

Родина никогда не забудет тот вклад, который внесли самоотверженные труженики тыла в достижение общей победы».

Все поколения советских кинематографистов, сплоченные вокруг Коммунистической партии, в труднейших условиях военного времени все свои духовные и физические силы, весь свой талант, горение сердец своих, а часто и свои жизни отдавали благородному делу борьбы за честь, свободу и независимость нашей Советской Социалистической Родины. Эти годы никогда не будут забыты.

Сергей Гусев

«Чему, чему свидетели мы были...»

Сергей Евтеевич Гусев, один из старейших советских кинооператоров-хроникеров, начал работать в кино еще до Октябрьской революции. Участник гражданской войны, партийный работник, он пришел в хронику в

в 1923 году, и с той поры более полувека его кинокамера вела экранную летопись нашей страны.

С. Е. Гусев снимал сюжеты, вошедшие в документальные фильмы о коллективизации и колхозном строительстве, о трудовых свершениях пятилеток и о победоносной борьбе советского народа с захватчиками, о мирном созидательном труде наших современников. Много снимал С. Е. Гусев и за границей.

Зрители нескольких поколений хорошо знают документальные фильмы «В стране Ленина», «Особая Дальневосточная», «Современная Монголия», «Конфликт на КВЖД», «Мы видели лицо Европы», «Путешествие в Аргентину», «Халхин-Гол», «Праздник нового мира» и многие другие, в создании которых принимал участие С. Е. Гусев.

Мы публикуем две главы из его автобиографической повести «Полвека с кинокамерой» в литературной записи Л. Плескачевского.

В феврале 1918 года в Московском городском комитете партии мне вручили партбилет № 247. Вместе с билетом получил направление на первые Московские военно-инструкторские курсы. Гражданская война, учеба в Свердловке, Коммунистическом университете имени Я. М. Свердлова в Москве, партийная работа в Средней Азии... Месяцы, словно годы. Недели без сна. Работа, работа и работа. Ее оборвало тяжелое заболевание. Выздоровел и явился в горком партии за новым назначением. Побеседовали со мной, порасспросили, чем занимался до армии. Я рассказал о своем детском и юношеском увлечении кинематографом. Работник горкома попросил меня маленько подождать и отлучился. Возвратился с бумагой.

— Кадомцев просит, чтобы тебя к нему направили, — сказал он. — Им коммунистов вот как не хватает...

Эразм Самойлович Кадомцев был председателем Госкино, это мне было известно. Отчаянно забилось сердце — неужели осуществится моя давняя мечта?

Случилось это в 1923 году. Был август, только что по Москве прошумел ливень, и все вокруг дышало свежестью и благодатью. Я шагал по лужам, натыкаясь на прохожих — перед глазами маячила кинокамера. Думал ли тогда, что пройду с ней через всю жизнь, стану свидетелем и летописцем событий, которые займут выдающееся место в истории нашего великого государства, прославят советский народ?

Конечно, нет. Просто я был взволнован тем, что судьба снова сводит меня с кинопроизводством, что я займусь делом, к которому еще с детства прирос душой.

С мандатом за подписью Ф. Э. Дзержинского

Более пятидесяти лет минуло с того времени, а перед глазами стоит морозное январское утро. Утро 22 января 1924 года.

В тот день вышел из дому рано. Прошел по заваленному сугробами двору, миновал калитку. И вдруг навстречу человек с флагом наперевес. С направленной в мою сторону заостренной верхушки древка свисали черные ленты, древко увито крепом. Лицо человека скорбное, какое-то отрешенное, по щекам катятся слезы. При взгляде на него от нехорошего предчувствия бешено заколотилось сердце.

— Ленин... — прошептал человек с траурным флагом, отвечая на мой невысказанный вопрос.

Я двинулся было за ним, но, словно натолкнувшись на стену, остановился: сдавило горло, стало нечем дышать.

«Не может быть, — мелькнула мысль. — Напутал он что-то, вчера я сам читал бюллетень о состоянии здоровья Ленина...»

Бросился вперед, но скоро остановился. Понял: непоправимое произошло! Об этом неумолимо свидетельствовали лица встречных. Ни одного равнодушного, на всех — отчаяние, скорбь, слезы.

Повернул к райкому — чутье подсказывало, что в такой час место коммуниста именно там. Бежал все быстрее. У входа в райком остановился, задохнувшись. Здесь собралось много людей. Они уже знали. Стояли молча, словно ожидая чего-то. У большинства на глазах сле-

зы. Совсем молоденькая женщина плакала навзрыд, сжимая обеими руками плечи, повязанные сереньким вигоневым платком.

В райкоме и нашел меня курьер.

— Сергей Евтеич, срочно в Госкино...

Быстро зашагал, потом бросился бежать. В вестибюле Госкино уже собрались почти все сотрудники. Кинооператоры, фотографы, механики, руководители отделов. Сбившись в несколько групп, вели тихий разговор. Сосредоточенные, скорбные лица. Все потрясены неожиданно свалившимся безысходным горем. О Ленине наши люди знали не понаслышке, очень многим не раз приходилось встречаться с ним в самой различной обстановке, снимать его.

Вскоре группу руководящих работников Госкино пригласили в кабинет начальника производства А. В. Голдобина. Он попросил нас продумать организацию съемок похорон В. И. Ленина, подготовить все необходимое.

— В шесть вечера у нас состоится совещание представителей всех кино- и фотоорганизаций, мы должны представить подробный план съемок.

Совещание состоялось под председательством начальника Госкино Э. С. Кадомцева. Минута молчания. Все стоят, скорбно опустив головы, по лицам текут слезы. Тишину нарушает лишь громкое всхлипывание.

Затем Кадомцев сказал:

— Перед нами, киноработниками, партия поставила трудную и почетную задачу: увековечить на пленке всенародную скорбь, сделать кинофильм о похоронах Владимира Ильича Ленина. Для этого мобилизованы все лучшие киноработники Москвы, Петрограда, коммунисты и беспартийные.

Он сообщил, что Президиум Центрального Исполнительного Комитета создал комиссию по организации похорон товарища Ленина. Ее председатель, Феликс Эдмундович Дзержинский, уже подписал мандаты работникам, которые будут организовывать и вести съемки там, где перестало биться сердце Ильича — в Горках.

— Группа, которая едет в Горки, уже готова к работе, — добавил он. — Возглавляет ее председатель правления «Пролеткино» Дмитрий Бассалыго и наш сотрудник Сергей Гусев.

После совещания нас с Бассалыго задержали на несколько минут. Состоялся особо памятный разговор.

— Учтите, товарищи, — сказал Эразм Самойлович,— что советским киноорганизациям предоставлена монополия на эти съемки, иностранные фирмы к ним допущены не будут. В ходе съемок следует проявить величайший такт — придется снимать тело Владимира Ильича, при этом будут присутствовать его родные и близкие. Коммунистов в группе мало, на вас ложится главная ответственность. Ориентировочный план съемок утвержден, но на месте все может измениться.

В нашу группу входили опытный кинооператор Левицкий, молодой, но уже хорошо проявивший себя Тиссэ, фотографы Никифоров и механик-электротехник Кузнецов. Его задача — обеспечить съемки в помещении.

Павелецкий вокзал. Поезд тронулся. Перебросившись несколькими фразами, мы надолго замолчали. Я глядел в прогретый дыханием глазок в окне вагона, видел словно в тумане проплывающие заснеженные поля, укрытые снежными шапками избы, а перед глазами стоял Ленин — не портретный, а такой, каким я его видел. Дважды. Впервые — в манеже Алексеевского военного училища, во второй раз — на Хлебной бирже, что была на Гавриковой площади.

Сейчас, думается, нет на земле человека, который бы не слышал о Ленине. А в 1918 году его портреты встречались довольно редко, выполнены они были порой неважно, и каждый представлял себе Владимира Ильича по-своему. Я, например, был уверен, что Ленин — высокого роста, осанист, басовит. Таким и ожидал его увидеть, когда объявили, что на митинге в пятницу у нас в манеже выступит глава Советского правительства. Первые Московские военно-инструкторские курсы размещались тогда в помещении бывшего Алексеевского военного училища. В манеже на митинге собиралось обычно до десяти тысяч человек из близлежащих районов Москвы — Рогожско-Симоновского, Басманного, Благуше-Лефортов-

ского. Ораторы выступали с балкончика, на который проходили через комнату дежурного на втором этаже. Как секретарь мандатной комиссии курсов, я находился в дежурке. И вдруг в дверях появился невысокий мужчина в шапке и пальто, рыжеватый, приятный, улыбающийся. Он произнес: «Здравствуйте, товарищи!» и прошел в помещение. Человек этот внушал доверие всем своим обликом, его горячо приветствовали находившиеся в комнате руководители курсов, работники райкома. И тут только я понял, что это — Ленин. И улыбнулся ему. Почему-то обрадовался, что Ленин именно такой. А какой именно — рассказать бы не сумел: от волнения воспринимал все слишком обще.

Но когда Ленин начал свою речь, я, заслушавшись, уже не отвлекался. Лишь потом припомнил, что Владимир Ильич чуть картавил. Но не голос запоминался — врезалось в сознание то, о чем он говорил. Неотразимо действовала и его ненарочитая манера общения с аудиторией: говорил просто, доходчиво, доверительно. Словно бы одновременно и советовался и советовал: как отстоять родную Советскую власть. Напоминал, что надеяться тут не на кого, кроме как на самих себя. И хотя речь шла о трудностях, огромнейших трудностях, не панику вселяла его мысль, а придавала уверенность, звала на бой. И по себе и по своим товарищам, коммунистам и беспартийным, знал, что выступления вождя революции — это заряд силы, заряд боевой энергии на долгое время.

Вторая встреча с Ильичем произошла в последний день 1919 года. Еще утром ни о чем не знал. Как раз в этот день мне вручили путевку в Коммунистический университет имени Свердлова, после Нового года я должен был сдать секретарские дела другому товарищу и отправиться на учебу. Днем начальник курсов сообщил, что меня вызывают в райком. Это случалось довольно часто. Но в тот день секретарь Басманного райкома Цихон, поздоровавшись, оглядел меня с головы до ног, прошелся по комнате и задал неожиданный вопрос:

— Ты, говорят, Ленина видел?

Я подтвердил.

— Поручение хотим тебе дать, — произнес Цихон. — Сегодня на Хлебной бирже новогодний вечер, юнкомы представление дают. Должен приехать Владимир Ильич. Тебе поручается встретить его у входа и проводить в зал, на оставленные ему места. Справишься?

— Справлюсь, — кивнул я, еще не веря своему счастью.

Чем бы в тот день ни занимался, мысль о почетном поручении не покидала ни на минуту. На Хлебную биржу явился задолго до начала вечера, посмотрел, где оставлены места для Ильича и его спутников. Начался спектакль, но уловить содержание не мог, в голове стучала одна мысль: что там, на улице? Вышел, прошел на лестничную площадку. Специальный дежурный следил за порядком. Спустился вниз, вышел на улицу. Было темно, на площади резвился колючий ветер. Прохожих почти не было. Снова поднялся в зал. Но больше глядел не на сцену, а на часы: не пора ли встречать? В половине седьмого снова спустился вниз и решил ждать на площади до самого приезда.

Вскоре глаза привыкли к темноте, и я стал прохаживаться вдоль здания биржи. Шум мотора, ослепительный блеск фар. Машина остановилась у кромки тротуара. Когда я подбежал к ней, из нее уже вышли двое. Ленина узнал сразу. Поздоровался и поздравил его с Новым годом. Владимир Ильич поблагодарил и пожелал мне всего лучшего. Я сообщил, что сейчас идет спектакль, его дают юнкомы (тогда уже начали входить в моду сокращения).

— Это ребятишки, что ли? — уточнил Ленин. — Хорошо, пойдем.

Поднялись на второй этаж. Я приоткрыл двери в зрительный зал, попросил Ленина идти за мной.

— Только, пожалуйста, потише, — предупредил Владимир Ильич. — Не надо мешать, пусть продолжают спектакль.

Пока мы проходили к первому ряду, кто-то узнал Ленина. По залу, словно волна, от ряда к ряду прокатился восторженный шепот: «Ленин... Приехал Ленин... Здесь Ленин». Когда Владимир Ильич сел, снова стало тихо.



«Похороны Владимира Ильича Ленина»

Но вот спектакль окончен. Зрители поаплодировали юным коммунистам, занавес опустился. Вот тут-то и началась настоящая овация. Люди выкрикивали: «Ленин!», «Да здравствует Ленин!» Раздалось дружное «ура!». Это продолжалось до тех пор, пока Ленин не подошел к трибуне. Воцарилась тишина.

Речь В. И. Ленина на Хлебной бирже известна, не буду пересказывать ее. На меня она произвела исключительное впечатление. Он говорил о переломе в нашу пользу на фронтах, о задачах социалистического строительства.

— Станция Герасимово, —обрывает мои воспоминания голос Бассалыго.

Сани. Короткий путь по наезженной дороге. У ворот имения Горки человек в дубленом полушубке. Протягиваю мандат, на котором бросается в глаза заметная подпись Дзержинского.

И вот мы в здании, в котором провел свои последние дни Ленин. Оглядываемся — с кем бы начать разговор.

Член комиссии по организации похорон проводил нас в комнату на первом этаже.

— Располагайтесь, — сказал он, — съемки еще производить нельзя, профессор Абрикосов сейчас занимается бальзамированием тела Ленина, — добавил он шепотом.

Какой скорбный день! Вот прошел Дмитрий Ильич Ульянов, в руках у него какие-то листки. У лестницы на второй этаж — сотрудник Совнаркома. Узнав о цели нашего приезда, он сказал, что нам будет оказана всяческая помощь.

Во время осмотра помещений второго этажа нас познакомили с Надеждой Константиновной Крупской. Мы выразили ей искреннее соболезнование. Выслушав, она сказала:

— Выполняйте, товарищи, свой долг. — И добавила: — В случае чего можете обратиться ко мне.

Тут же замечу, что настоятельная необходимость обратиться к Надежде Константиновне за помощью возникла той же ночью. Наш механик В. А. Кузнецов включил осветительную аппаратуру. Напряжение в сети было слабое, на второй минуте съемок перегорели пробки. Кузнецов побежал устранять неисправность.

Но в это время в помещение явился дежуривший сотрудник охраны. Он решил задержать оператора Левицкого «до выяснения обстоятельств». Мы стали протестовать, но сотрудник охраны только рукой махнул.

— Утром разберемся, — отрезал он.

Выручать Левицкого надо было немедленно. Решили обратиться к Крупской. Нашли ее в одной из комнат. Надежда Константиновна сидела, склонив голову к плечу. Я молчал, не зная, как бы помягче рассказать о происшествии. Она подбодрила меня:

— Смелее, товарищ, что случилось?

В двух словах сообщил о злополучной пробке. Надежда Константиновна опустила глаза. Поднялась с кресла, подошла к узенькой лестнице, сказала:

— Ты, Миша, не мешай им, пожалуйста, пусть делают свое дело.

— Хорошо, Надежда Константиновна, — донеслось снизу.

Через минуту Левицкий продолжал съемки.

Известно, что В. И. Ленин постоянно жил в Горках с мая 1923 года. Но приезжал он сюда на отдых и ранее, здесь им были написаны многие выдающиеся труды. Он пользовался библиотекой, гулял в зимнем саду, из специально оборудованной комнаты на первом этаже вел телефонные разговоры, просматривал в большом зале кинофильмы и хроникальные ленты. Мария Ильинична Ульянова сопровождала показ игрой на фортепиано. Мы засняли проекционный аппарат, кресло, в котором сидел Владимир Ильич, записали названия лент, которые были привезены за несколько дней до его кончины. Среди них был и первый приключенческий фильм производства Госкино «На крыльях ввысь», поставленный режиссером Б. Михиным и снятый оператором Александром Левицким.

Когда гроб с телом Ленина был установлен в большом зале, представилась возможность провести съемки комнаты Владимира Ильича, столовой, его рабочего кабинета. Стол с бумагами, пустое кресло...

В ту ночь у гроба постоянно менялся почетный караул. Делегаты съезда Советов, члены ЦК, руководители делегаций трудящихся, местные крестьяне. Минута, запомнившаяся на всю жизнь... Глядел на знакомое лицо, а видел Ленина таким, каким он был в жизни. Слезы застилали глаза. И каждый из нас в эти минуты как бы приподнимался над самим собой, проникался чувством величайшей ответственности за дело, которому Ильич отдал жизнь.

Незаметно пришло утро 23 января. Мы с Тиссэ должны были снимать вынос тела, а Бассалыго с Левицким отправились вперед, чтобы зафиксировать движение траурной процессии к станции Герасимово.

Девять часов тридцать минут, представители Центрального Комитета партии, члены Президиума ЦИК выносят гроб во двор, проходят с ним через ворота. Бесценную ношу товарищи несут к станции на руках. Медленно, словно бы на одном дыхании, движется колонна, непрерывно всасывая в себя все новые и новые толпы людей. Когда мы поднялись на бугор, увидели: процессия растянулась на добрую версту.

Через два часа, когда гроб был установлен на платформе специально оборудованного вагона, изнутри и снаружи задрапированного красной материей с черными просветами, поезд тронулся. Душераздирающий гудок паровоза... Лица провожающих, залитые слезами, крики отчаяния, возгласы прощания.

После остановки в Бирюлево мы с Тиссэ устроились на паровозе — отсюда засняли момент подхода к Павелецкому вокзалу. Почти час двигался траурный эшелон от Бирюлево к Москве, и всюду на его пути стояли люди. Стояли, прощаясь с человеком, который осуществил их мечту о земле, о свободе, о новой жизни. Я неотрывно глядел на лица, застывшие у железнодорожного полотна, и впервые в жизни почувствовал с полной, настоящей остротой, что значит быть коммунистом, членом партии, которую создал и выпестовал Ленин. Ленинская партия должна была осуществить все, что наметил Ильич, и люди, пришедшие попрощаться со своим вождем, верили, что ленинское дело в надежных руках. Скорбь, любовь и надежда — это было в глазах народа. Метр за метром, верста за вер-



Оператор С. Гусев на съемке. 1943 г.

стой. Люди по колено в снегу, на ветру и морозе, недвижные, как памятники. Скорбь, любовь и надежда. И вера в окончательное торжество дела, на которое повел Ильич.

Этого никогда не забыть. Именно в пути от Горок до Москвы, именно в эшелоне скорби народной по-настоящему почувствовал я себя частицей своего народа, сердцем понял огромное величие слова «боец». Рядовой боец партии Ленина.

На Павелецком вокзале траурный поезд встречают члены Политбюро, члены ЦК, ЦИК, делегаты съезда Советов, представители трудящихся. Военный оркестр исполняет похоронный марш. И вот уже процессия направляется к Дому Союзов.

Не стану рассказывать о днях, когда вся страна хлынула в Москву, к Колонному залу, чтобы отдать последний долг своему великому вождю, не буду описывать и сами похороны. Все это стало достоянием истории, тут ничего не прибавишь. Скажу лишь, что съемки похорон на Красной площади велись в крайне сложных условиях. Мороз сильный, запасы пленки почти истощились, нужно было дорожить каждым метром и все же заснять самое главное. Операторы и другие работники, занятые на Красной площади, могли пойти погреться в музей, но от камеры отходить никто не рисковал.

Шестнадцать часов. Траурное шествие заканчивается, с гроба снимают знамена. Руководители партии и правительства переносят гроб в мавзолей.

Орудийные залпы. Залпы и сливающиеся в единый могучий призыв заводские гудки.

И вдруг все словно бы замирает: куранты на Спасской башне исполняют «Интернационал».

...Сани увозят нас в Госкино — нужно сдать всю отснятую пленку и обеспечить своевременную обработку ее: начинается последний этап работы. Нас торопят, хотя почти никто не отлучается из студии ни на час.

И еще один памятный день — 6 февраля: на экраны Москвы вышел кинофильм «Похороны Владимира Ильича Ленина», фильм, который вскоре прошел по всем экранам страны, был показан почти во всем мире. Эта документальная лента обладала особой силой воздействия на зрителя. Выход на экраны этого фильма явился, как мне думается, первым крупным шагом советской документалистики, стал как бы истоком советской кинолетописи. Мое скромное участие в создании этого выдающегося кинодокумента на всю жизнь связало меня

с кинокамерой. Полвека прошагал я с ней по земному шару. Мне выпало великое счастье запечатлеть на пленке свершения наших ударников первой пятилетки, создателей нашей гигантской индустрии, коллективизацию, рост нашей оборонной мощи, международного авторитета Страны Советов. Десятки моих документальных фильмов, многие сотни сюжетов посвящены отражению главной темы — воплощению в действительность великих ленинских заветов.

Вперед, Особая Дальневосточная!

В 1929 году «Союзкинохроника» занимала трехэтажное здание в Брянском переулке. Операторская помещалась на втором этаже. Небольшая комната, заставленная шкафами и столами, была и диспетчерской, и клубом, и курилкой. Здесь мы, возвратившись со съемок, составляли монтажные листы, здесь, в ожидании очередного задания, делились впечатлениями, играли в шахматы. Впрочем, довести партию до конца удавалось немногим. Телефонный звонок, и один из партнеров, а то и оба, схватив кофру, наполненную кассетами и аппаратурой, сбегали вниз. В особо важных случаях, когда задание исходило непосредственно от руководителя кинохроники, за оператором являлся курьер.

В начале ноября, в ожидании очередного вызова, я сидел в операторской. Отворилась дверь, в операторскую вбежал курьер.

— Гусев, к директору! — крикнул он. — Срочно!

В кабинете руководителя кинохроники сидели несколько военных, один из них с двумя ромбами. Такие крупные начальники к нам заглядывали лишь в исключительных случаях. Директор студии В. С. Иоселевич представил меня им несколько высокопарно.

— Знакомьтесь, товарищи, — говорил он, поднявшись. — Наш оператор Гусев Сергей. Член партии с 1918 года. Успел объездить всю страну, недавно возвратился с Бобруйских маневров. А это, Сергей, представитель Политуправления Красной Армии.

— Выходит, товарищи, — откликнулся политработник с двумя ромбами, — что Гусев в какой-то мере подготовлен к выполнению нового задания.

Он бросил на меня испытующий взгляд. Мелькнула волнующая догадка: предстоит командировка на Дальний Восток.

С начала года белокитайское командование совершало провокации против нашей страны. Наглый налет с участием белогвардейцев, осевших в Китае, на наше посольство в Пекине, бандитское убийство пяти сотрудников Кантонского консульства. Беспричинные аресты советских работников на линии Китайско-Восточной железной дороги, диверсии, затрудняющие эксплуатацию дороги... Напряжение нарастало. Спокойствие и уверенность Советского правительства диктатор Чан Кайши и его приспешники принимали за проявление нашей слабости. Число диверсий росло, была сделана попытка захватить нашу флотилию на реке Сунгари, подвергались налетам советские учреждения и предприятия в зоне КВЖД. Протесты и предупреждения Советского правительства белокитайские генералы в расчет не принимают. В июле предпринимаются попытки захвата КВЖД. Две тысячи советских граждан оказываются в китайских застенках, подвергаются пыткам и истязаниям. И, наконец, вершина провокаций — прямое нарушение советской границы: белокитайцы вторглись в пределы Советского Союза. Наша страна вынуждена дать отпор зарвавшимся провокаторам и их покровителям. Особая Дальневосточная армия получает приказ восстановить порядок на границе и на линии Китайско-Восточной железной дороги. Части Особой вошли в соприкосновение с белокитайцами. Как сообщали тогда газеты, 12 и 13 октября части Особой разгромили гарнизон Аохасусу, освободили большую группу томившихся в тюрьме советских граждан и продолжали военные действия. За три дня, с 30 октября по 2 ноября, были ликвидированы вражеские сосредоточения в районе Фугдина. Однако в районах станций Чжалайнор и Манчжурия белокитайские части все еще бесчинствовали.

— Хотим направить вас на Дальний Восток, — проговорил после небольшой паузы

товарищ с двумя ромбами. — Если согласны, готовьтесь к немедленному отъезду.

Согласен ли? Нужно ли спрашивать об этом советского кинохроникера-коммуниста? В то время нас было не очень много, и, говорю это с глубокой уверенностью, каждый счел бы за самую высокую честь получить такое задание.

— Когда выезжать? — осведомился.

— Сегодня. А как с ассистентом?

— Мой ассистент Гиков был со мной на Бобруйских маневрах, уверен, что справится.

— Тогда не теряйте ни минуты.

Лихорадочные сборы. Главное — ничего не забыть, запастись всем необходимым для съемок в боевой обстановке. Нас снаряжает весь коллектив студии. Что-то предлагают, что-то советуют...

И вот мы в Дальневосточном экспрессе. В вагоне много военных, молодежи. Седьмого ноября миновали Красноярск. Прилипли к окнам — по льду через Енисей в город двигались колонны демонстрантов. Словно присоединяясь к праздничному шествию, пассажиры в едином порыве затянули только появившуюся в те дни песню:

Вперед, Особая Дальневосточная,
Под звуки вражеской пальбы
Ты банды белые гони настойчиво
За пограничные столбы...

Лишь под вечер 13 ноября прибыли в Хабаровск. Не предполагая, что с этого момента события начнут развиваться стремительно, оставили багаж с пленкой и аппаратурой в камере хранения и отправились в штаб Особой. Доложили о прибытии дежурному.

— Вас ждут,— сказал он. Подняв трубку телефона, позвонил. Услышав ответ, сказал: — Поднимитесь наверх, вас примет командующий.

В коридоре второго этажа нас встретил молодой командир, как потом выяснилось, адъютант командующего. Он проводил нас в большой светлый кабинет. Признаюсь, сильнее забилось сердце, когда увидел такое знакомое по портретам лицо. Василий Константинович Блюхер поднялся нам навстречу. Пожал руки, пригласил сесть.

Не теряя времени, в нескольких словах сказал о задаче, стоящей перед Особой Дальневосточной армией. Ни одного громкого слова. Но чувствовалось, что к разгрому белокитайцев все готово.

— В пять утра, — закончил он, — отбываем в район боевых действий. Вы готовы?

Увы, пришлось признаться, что все наше снаряжение в камере хранения, которая в те времена закрывалась на всю ночь.

По указанию командующего была выделена машина, снаряжен человек за кладовщиком. Под утро мы, наконец, погрузились в специальный поезд.

К месту предстоящих событий двигались почти двое суток. За это время получили самую подробную информацию об обстановке в районе военных действий, набросали примерный план своей работы. Тут же должен оговориться, что наметки наши были далеки от действительности — так же далеки, как самые организованные маневры от подлинных военных действий. Лично мне, правда, довелось в годы гражданской войны, как работнику первых Московских военно-инструкторских курсов, принимать участие в боях, но ведь теперь речь шла о другом. Не воевать нам предстояло. Более того, воевать нам категорически запрещалось. Нам нужно было запечатлеть боевые действия Особой Дальневосточной, зверства китайских белобандитов, героизм наших бойцов и командиров. Оснащены мы были по тому времени неплохо, по указанию командующего нам была выделена специальная автомашина. Но телеобъективов тогда еще не существовало, прожекторов, разумеется, нам дать не могли, а рано начавшаяся зима не обещала солнечных дней для съемок. Все эти трудности мы учитывали. Решили, что будем базироваться поближе к местам боевых действий — на командных пунктах батальонов и дивизионов, вести съемки непосредственно в первых рядах наступающих. В действительности, как это потом всегда и случалось при съемках в ходе боевых действий, заснять то, что планировалось, удавалось крайне редко. Сокрушающий удар Особой внес сумятицу в ряды белокитайцев, они начали отход к своим основным укрепленным пунктам. Прошел не

один день, пока нам, кинорепортерам, удалось, наконец, снять не только едва заметные в морозной дымке спины вражеских солдат, но и увидеть их в лицо. Конечно, с поднятыми руками.

...Добравшись до передовой, узнал, что нахожусь в расположении роты Федюнинского. Познакомились. Оказалось, что Иван Иванович, несмотря на молодость — ему было тогда 29 лет, — успел закалиться в горниле гражданской войны. Ровно десять лет назад, в 1919 году, стал он на защиту завоеваний Октября, оставлен был в армии, учился и вот снова проходит испытание огнем.

В порядке отступления замечу, что ровно через десять лет мы снова встретились с Федюнинским в боевой обстановке, уже под Халхин-Голом: он командовал полком, там ему было присвоено звание Героя Советского Союза. Последняя наша встреча состоялась, когда Иван Иванович уже был генералом армии, — мне посчастливилось запечатлеть исторический момент в его жизни: Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев вручал ему высокую правительственную награду по случаю шестидесятилетия со дня рождения.

Вернусь, однако, к нашему первому знакомству. Присматриваясь к тому, что происходило вокруг, я обратил внимание на передвижение каких-то частей на северо-востоке.

— Наши входят в город, — всполошился я. — А мне необходимо заснять этот момент...

— Да наши ли это? — усомнился Федюнинский.

Как вскоре выяснилось, он был прав. Но тогда этого не знал никто. И я принял решение двинуться к городу на свой страх и риск. Командиры стали было возражать, но я твердо заявил, что должен вести съемки в Манчжурии во что бы то ни стало. И двинулся.

— Подожди, — проговорил Федюнинский. — Надень белую повязку. В случае чего за парламентера сойдешь.

Вскоре я выбрался на дорогу. То тут, то там ее загромождали разбитые артогнем повозки, валялось различное снаряжение. Чем ближе к городу, тем больше попадалось трупов вражеских солдат. Вот брошенный белокитайцами окоп, вот скореженный прямым попаданием снаряда пулемет.

Сняв все это, тороплюсь к городу. Вот уже и казармы на окраине. Но что это? Приглядевшись, понял: возле казарм снуют китайские солдаты.

Это открытие, признаться, заставило меня приостановиться. Но назад пути не было — китайцы уже обратили на меня внимание. Была не была, подумал я и зашагал к казарме.

Навстречу мне двинулся один из солдат. В руках у него было оружие.

— Капитана, капитана... — проговорил он и протянул мне маузер, очевидно, отнятый у офицера.

Это значило, что солдат сдавался в плен. Сделав жест, из которого следовало, чтобы он бросил маузер на землю, я решил заснять все, что представлялось возможным в этой необычной и довольно щекотливой ситуации. На станции стоял китайский бронепоезд. Он начал вести огонь по нашим войскам Наша артиллерия пыталась нащупать его, снаряды рвались вокруг бронепоезда. Я обошел казарму, ища лестницу на крышу — хотелось снять артиллерийскую перестрелку. Но лестницы нигде не оказалось. Направился к входу в помещение. Находившиеся в казарме люди не обратили на меня внимания. Поднявшись на второй этаж, я выбил задернутое морозной пленкой стекло, но снять ничего не удалось — между мной и бронепоездом оказались тополя.

Сбежав вниз, вышел во двор. Теперь сомнений не было — надо спешить в город! По пути чувствовал, что обстановка быстро меняется. Умолк бронепоезд, прекратился артобстрел города, на улице стали появляться люди. Вот разграбленный магазин, из его дверей выскакивают китайские солдаты с узлами. Навожу на них камеру, снимаю грабителей. Вообразив, будто в моих руках не известное им оружие, солдаты стали бросать узлы, поднимали руки, выкрикивая: «Капитана, не надо, капитана, не надо!..»

Чуть дальше увидел на некоторых зданиях разноцветные флаги — так японские, французские и другие иностранные коммерсанты

обозначали свою национальную принадлежность.

На углу одной из улиц — здание с японским флагом, возле него автомашина. На крыльце — японцы.

— Степанов, — по-русски выкрикивает японец в высокой меховой шапке, — скоро будет машина готова?

— Через пять минут, — отзывается шофер.

Подхожу к машине, спрашиваю у Степанова, куда они собираются. Шофер бросает на меня беглый взгляд, потом с недоумением оглядывает. Видимо, догадывается, что с той стороны, негромко сообщает:

— Японский консул собрался к красным командирам на переговоры о сдаче китайцев.

Подхожу к консулу, поясняю, что я — корреспондент, прошу его взять меня с собой на переговоры к русским. Консул долго разглядывает меня, соображая, откуда я свалился. Но вопросов не задает. Коротко бросает:

— Садитесь в машину.

Жажда уже давно мучает меня, прошу разрешения напиться. Консул что-то сказал своему сотруднику, и тот повел меня в помещение. Сквозь стеклянные перегородки комнаты виден большой зал, битком набитый военными. Подойдя к окну, увидел, что и весь внутренний дворик занимали солдаты и офицеры. Как потом выяснилось, здесь скрывался весь штаб генерала Лян Чжанчзяна. Через несколько часов мне посчастливилось заснять его интернирование.

Но вот я в японской машине. Вместе с консулом отправляюсь... на переговоры с советским командованием. Вскоре встречаем первое подразделение наших войск. Во время короткой остановки выясняю, что это батальон Дружинина. Комбат, узнав, что я — свой, просит передать в штаб, что его батальон вступает в город Манчжурию.

Через несколько минут из-за поворота показались три легковые машины с представителями нашего командования. Увидев меня, они удивились. Я взялся было за аппарат, но один из наших товарищей предупредил, что снимать не надо. Консулу было заявлено, что переговоры о сдаче будут вестись в самом городе. Он молча выслушал это, поклонился и приказал Степанову разворачиваться. На обратном пути мне снова повезло — мы догнали наших стрелков, которые входили в город Манчжурию. Я успел это снять.

Теперь работы было много, только поспевай. Вот генерал Лян выводит своих подчиненных. Хмурый, злобный взгляд исподлобья в камеру. Вот китайские знамена. Они навалены кучей, прошу товарищей подержать их, чтобы можно было разобрать иероглифы или какие-то знаки. Снимаем разграбленные магазины, снимаем и возвращение жителям награбленного — ведь бандиты не унесли ни добычи, ни самих ног.

Казалось мне, будто все уже кончено. Но ночью вспыхнула перестрелка. Взятые в плен диверсанты сообщили, что они принадлежат к «отряду смерти по уничтожению СССР». И такой был. Головорезы убили несколько советских граждан, совершили нападения на патрулей. Их вылавливали почти до утра. В некоторых зданиях произошли взрывы — бандиты не хотели сдавать боеприпасы и взрывали их. Из окна комнаты, в которой мы с Гиковым, прибывшим со штабом, устроились на ночлег, нашим глазам предстал настоящий фейерверк — то детонировали ящики с патронами и гранатами.

Заснуть в ту ночь так и не удалось. Только улеглись, вошел сотрудник штаба.

— К вам просьба, товарищ Гусев, — проводите нашего товарища к вашему новому знакомому — консулу. В доме японского врача скрывается дубань этого города, мэр Манчжурии.

Сели в машину и вскоре беседовали с консулом. Он направил с нами к врачу секретаря консульства. Переговоры оказались недолгими, через несколько минут дубань сидел в нашей машине.

— Что со мной сделают? — спросил он, когда машина тронулась.

— Попросят навести порядок в городе, — ответил штабист. — Если вы, разумеется, согласны.

— Это карашо, капитана, ошень карашо. А мы боялись, что русски... — он умолк, но и так все было ясно.

У штаба стояло несколько машин.

— Прибыл командующий, — заметил мой спутник.

В. К. Блюхер находился в комнате дежурного по штабу. Увидев меня, осведомился, как идут съемки, что сделано. Выслушав ответ, сказал:

— Вы больше в одиночку не путешествуйте. Бои не окончены. Утром вам выделят машину, отправитесь к озеру Чжалайнор, там ведут бои наши кавалеристы. По возвращении обратитесь к начальнику штаба, он предоставит вам самолет, надо побывать в Цагане.

Личное вмешательство командующего в наши дела оказалось весьма благотворным. Поутру нам выделили почти новую машину с бывалым водителем, снабдили достаточным запасом горючего. Побывал я у озера Чжалайнор, провел ряд интересных съемок, много ценных кадров сделал в Цагане. Подоспел в этот город к моменту, когда бойцы Особой извлекали из колодца трупы замученных железнодорожников. При взгляде на трупы, изуродованные белокитайцами, сжималось сердце. Но я снимал. Человечество должно видеть, что несут мирным жителям белобандиты. Потом, в годы Великой Отечественной войны, мне приходилось вести подобные съемки много раз, и всегда вспоминался морозный день в Цагане, обледеневшие тела советских железнодорожников, безысходное горе их близких.

...Даурия. Здесь веду съемки траурной церемонии — похорон героев, отдавших жизнь за Родину. Митинг у братской могилы. Прощальный салют.

И вот мы в вагоне поезда, следующего в Хабаровск. Полтора месяца пролетели, как одна неделя. Теперь идет работа над заключительными кадрами фильма «Особая Дальневосточная». Отпор, который дала она белокитайским провокаторам, заставил их уважать и существующие договора, и советские границы. Панорама Хабаровского вокзала. К перрону подходит специальный поезд с китайской делегацией. Битые генералы от имени Чан Кайши прибыли подписать мирное соглашение. Вот они ставят подписи. Взгляды, полные ненависти: не в силах они выжать традиционную улыбку.

И последние метры ленты: В. К. Блюхер вручает героям боев ордена Красного Знамени.

В годы гражданской войны боевые действия Красной Армии снимали Тиссэ, Новицкий, Гибер, Ермолов, еще несколько человек. Прошло менее десяти лет, и вот — полнометражная лента о боевых действиях Особой Дальневосточной, о разгроме белокитайских интервентов. Я был счастлив, что именно мне выпала честь принять боевую киноэстафету.

Появившийся вскоре на экранах фильм имел знаменательный подзаголовок: «Кинодокументы о конфликте на КВЖД». Народ знал, что Особая Дальневосточная с честью выполнила свой долг перед Родиной. Теперь советские люди, кинозрители всего мира могли видеть, как это происходило.

Мы собрались в Москву — надо было помочь монтажникам, режиссерам. На улицах Хабаровска услышали новую песню:

Стоим на страже всегда, всегда,
Но если скажет страна труда,
Прицелом точным врагу в упор,
Дальневосточная, даешь отпор!

Думал, что песня народная, но лишь недавно узнал ее подлинную историю. Слова этой песни были опубликованы в «Правде» 13 декабря 1929 года, стихи принадлежали А. Н. Поморскому. Уже через несколько дней кто-то сложил мелодию,— автор музыки неизвестен и по сей день, а обработка ее сделана Б. Шаховым.

Перед самым выездом в Москву получили телеграмму:

«Задержитесь Хабаровске до приезда Михаила Громова, направленного на спасение потерпевших в Арктике аварию американских летчиков. Присоединитесь к нему, снимайте сюжет о розыске».

Но это — уже другой рассказ.

М. Зараев

Вглядываясь в сельскую новь

Из размышлений о документальном кино после июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС

«На нашем Государственном гербе золотые колосья пшеницы, — говорил в своей речи на июльском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС Л. И. Брежнев. — И это не случайно. Наш хлеб — это результат объединенного труда крестьянина, рабочего и интеллигента. Дальнейший подъем сельского хозяйства — неотъемлемая часть всестороннего экономического прогресса всей страны. Экономика, как подчеркивал Ленин, затрагивает «самые глубокие основы человеческой жизни сотен миллионов». А там, где речь идет о миллионах людей, об условиях их жизни, труда и быта, начинается для коммунистов самая серьезная политика, проходит главная линия их организаторской и идейно-политической работы».

Главная линия... Наверное, только так должны рассматривать направление своего творческого труда и кинопублицисты, обращающиеся сегодня к сельской теме, к экономическим и социальным процессам, которые происходят нынче в деревне. Процессы эти, как никогда, многообразны, многосложны. Идет ли речь о программе освоения Нечерноземья или подъеме сельского хозяйства Сибири и Дальнего Востока, о методах концентрации и специализации сельскохозяйственного производства или переустройстве села, создании современных, отвечающих насущным потребностям людей поселков — каждый раз за партийными, правительственными решениями, обозначающими новую веху, новый поворот в движении советской деревни по пути социалистических преобразований, стоят глубинные явления народной жизни, непростые и многоплановые проблемы развития отраслей агропромышленного комплекса страны. Увидеть явления в их общегосударственной значимости, во всей их жизненной остроте, показать так, чтобы кинорассказ не просто давал ту или иную наглядную информацию, но вызывал на активное соразмышление,— думается, лишь при этих условиях документальный экран действительно способен ответить общественным интересам, стать истинным пропагандистом и агитатором. Говорить же о том, насколько важна сейчас, в пору повышенного внимания к экономическим и социальным вопросам развития села, каждая серьезная картина о делах и заботах современного крестьянства, по-моему, не приходится. Ведь дальнейшее развитие сельскохозяйственного производства, повышение его эффективности — это задача общенародная, и кинематограф должен участвовать в ее решении с наибольшей отдачей.

●

В программе документальных лент последнего времени просмотр фильма «Человек на земле» (ЦСДФ, сценарий Ю. Грибова и В. Коновалова, режиссер В. Коновалов) был наполнен для меня особой радостью — радостью узнавания колхоза «Путь Ленина» и вместе с тем продолжения знакомства с этим примечательным хозяйством Кировской области. Правда, не только об этом колхозе идет речь в картине — одной из многих работ наших документалистов, посвященных Нечерноземью, встретимся мы в ней и с антиподом, отстающим хозяйством на Псковщине, но главный зрительский интерес будет сосредоточен на тех преобразованиях, которые происходят на земле кировчан.

Авторы фильма сразу как бы предупреж-

дают зрителя, что поведут разговор не о благодатном крае, где природа щедро делится с людьми своими богатствами,— трудности земледелия в этих местах представить себе просто, когда видишь на экране топкие болота, мелколесье, каменистые почвы. А к сложностям природным порой приплюсовываются еще и те, что создаются в результате беспечного, безответственного хозяйствования. Буксуют в непролазной грязи машины, создается затор у берегов разлившейся реки, затопившей мост... Но ведь известен же уровень воды в паводок, хорошо известны и места затора. Однако из года в год повторяется картина, запечатленная кинокамерой!

Вот отсюда, от этой конкретной зарисовки протянут авторы фильма нить к той общей проблеме, которая предопределит и нравственный заряд и драматургическую структуру ленты,— к проблеме колхозного руководителя, методов ведения хозяйства.

В центре повествования — председатель колхоза «Путь Ленина» Александр Дмитриевич Червяков. Зная Александра Дмитриевича, хорошо понимаю кинематографистов, которые так зачастили в последние годы в его владения (только недавно появились четыре документальных фильма, в той или иной мере посвященных этому колхозу). Червяков — человек ярчайший; государственное мышление, общественный темперамент, острый ум, образная речь — все при нем. В картине удался не только человеческий портрет. Вырисовывается образ современного руководителя, акцентируются те его черты, без которых не мыслится нынче подлинный организатор, настоящий хозяйственник. И прежде всего — понимание перспективы развития колхозного села, того, что «не только производство, но и отношения между людьми, их быт, культура, психология, сознание»[1] должны быть предметом постоянного к себе внимания.

У Червякова — фильм это убедительно показывает — забота о людях настоящая. Поселок создал один из лучших на Кировской земле. Мелкие деревни сселяет умно, тактично, без тени «административного восторга». Первым в области построил колхозный Дом ветеранов, да какой! Престарелому крестьянину — прекрасную комнату со всеми удобствами. Каждый человек у Александра Дмитриевича на виду: одному обещает он благоустроенное жилье, другому, отслужившему в армии, не просто работу по душе — хорошую машину, чтобы трудился с удовольствием. Всерьез думает о людях Червяков — значит, думает о завтрашнем дне колхозной жизни, о ее будущем. Когда-то заложил школу на 300 мест, хотя не было в то время в деревне столько детей, а сейчас в школьных классах нет ни одной свободной парты. И возвращаются в родные края образованные специалисты — знают, что здесь жить и работать будет в радость. Уже существует проект новой колхозной застройки — с ним А. Д. Червяков знакомит знатного псковского механизатора Ивана Сергеевича Угаркина, приехавшего познакомиться с опытом кировчан.

Фильм если и не сталкивает впрямую, «в лоб», то во всяком случае противопоставляет хозяйства на Псковщине и в Кировской области, в первую очередь — подход их руководителей к колхозным нуждам, к принципам развития колхозной экономики. Что и говорить, рачительным хозяином председателя псковского колхоза «Смена» не назовешь. Много раз встречается в его речах слово «будет», а пока налицо проявления равнодушия и нерадивости: гибнет, валяясь под открытым небом, в грязи техника, семенной картофель хранится в буртах — ежегодно пропадает большая его часть, да и выращиваемый сорт, хотя и урожайный,— вкус у него плохой. Надо бы поэкспериментировать, найти пути к улучшению вкусовых качеств, но руководство «требует план», оставляя в стороне все другие вопросы.

И проблема кадров не находит решения. С кем работать? Опытные старики ушли на пенсию, нового пополнения не видно, где взять постоянные звенья? Эти вопросы волнуют И. С. Угаркина, который раньше вел школу молодых механизаторов — сейчас такой школы в колхозе нет.

[1] Л. И. Брежнев. Речь на июльском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС.

Вот и сравните — и в том и в другом случае не балующие крестьян земли, природные условия трудные, но один колхоз сумел выйти в передовые, а другой пребывает в отстающих.

Лента Центральной студии документальных фильмов приоткрывает причины такого противостояния хозяйств, показывая явные и неоспоримые преимущества руководства, которое олицетворяет А. Д. Червяков и которое — в этой картине — проявляется прежде всего в характере отношения к насущным и более дальним колхозным заботам, в ясном понимании и того, что одними из важнейших сегодня стали вопросы культуры быта, вопросы человеческих взаимоотношений.

Но все ли в данном случае удалось сказать с экрана?

Задумываясь над тем, в чем природа маневра, помогающего хозяйству из бедных перейти в преуспевающие, почему в одном хозяйстве едва собрали, что посеяли, а в другом урожай сам-двадцать, прибыли растут, производственные постройки новые, заработки у людей высокие, обычно обращаешься с этим вопросом к председателям благополучных колхозов. Ответы получаешь разные, но всегда лаконично четкие: «свиноводство», «промыслы» и т. п., хотя за скупо оброненным словом каждый раз стоят немалые крестьянские усилия, а иногда и личный председательский риск.

В кировском колхозе «Путь Ленина» Александр Дмитриевич Червяков на такого рода мой вопрос ответил так же односложно: «Лен». Ответ этот наводил на размышления. Вот ведь как интересно. Сколько сетований и нареканий слышится в Нечерноземье на лен — и трудоемок он чрезмерно, и система машин не отработана, и льнозаводы чинят трудности. А здесь, выходит, за счет этой далеко не прибыльной в других хозяйствах культуры накапливали колхозное богатство. За счет льна, без кредитов государства, построили в чистом поле великолепный поселок «Юбилейный». Как же все это поучительно! И как дополнительно выиграл бы фильм, покажи он не только просторы цветущего льна, сопроводив эти кадры сообщением о том, как замечательно выращивают здесь этот северный шелк, но и затронул и с х о д н ы е нынешнего успеха, раскрыл, ч т о это значило — вернуть на поля исконную русскую культуру, каких стоило сил, сколько трудов затратили Червяков и его товарищи, запуская с помощью льна механизм колхозной экономики. Ведь не только для того, чтобы своими глазами увидеть достижения колхоза «Путь Ленина», приехал сюда И. С. Угаркин, но и чтобы узнать, какими путями шли к успеху колхозные труженики, как удерживают и развивают его.

К сожалению, здесь остаются еще некоторые «белые пятна», те пустоты, которые авторам фильма заполнить не удалось.

Как не вспомнить тут слова Леонида Ильича Брежнева, сказанные им на июльском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС: «Конечная экономическая цель соревнования в том, чтобы производить больше и дешевле зерна, мяса, молока и другой продукции. При этом важно знать, за счет чего именно достигнуты наилучшие результаты, в силу каких конкретных причин одни вышли вперед, другие остались на прежнем уровне, а третьи отстали. Почему, наконец, то, что возможно в одном колхозе или совхозе, не достигнуто в другом? Почему столь велика еще амплитуда колебаний в результатах хозяйствования?

Одним словом, здесь широкое поле деятельности для партийных, профсоюзных, комсомольских организаций, Советов народных депутатов, для нашей печати, телевидения и радио...»

Разумеется, применительно к данной работе кинематографистов, речь не идет о детальном исследовании производственного опыта, как это делается в рамках научно-популярного, технико-пропагандистского фильма. У кинодокументалистов свои творческие методы анализа жизненных явлений, и в приложении к материалу разбираемого фильма они могли быть использованы, на мой взгляд, с еще большей эффективностью. Хотя, повторяю, в рамках картины сказано многое из того, что способно послужить ценным опытом в решении проблем не только Нечерно-

земья, но и хозяйств других районов страны.

Отразить на документальном экране сложности самого процесса поступательного движения того или иного хозяйства, к сожалению, удается не всегда. Видно, совсем не простая это задача, если и в других лентах на ней как бы «спотыкаются» авторы, норовят обойти ее стороной.

Фильм ЛСДФ «Эти праздники и будни» (сценарий Г. Сысоева, режиссер М. Масс) задуман как знакомство с директором совхоза «Пашский» И. Павловским. Основу производства в этом совхозе составляет промышленный комплекс по откорму крупного рогатого скота, так называемый «десятитысячник», рассчитанная на откорм десяти тысяч бычков крупнейшая в стране фабрика говядины. Мне приходилось бывать на подобных предприятиях и каждый раз я диву давался: до чего же трудная, исполненная страстей и столкновений жизнь протекает за внушительными стенами этих корпусов. Впрочем, чему здесь удивляться? Перевод животноводства с традиционных мелкотоварных методов на рельсы промышленной технологии с ее строгим конвейерным ритмом, современной техникой не может происходить легко и безболезненно. Комплексы, подобные «Пашскому», задают тон в этом сложном деле, в значительной степени определяют успех в решении такой проблемы, как обеспечение страны мясом. Понятно, что и жизнь руководителя такого предприятия не проста — к нему предъявляется много требований, с него — большой спрос.

Первая же экранная встреча с И. Павловским сомнений не оставляет: перед нами умный, сильный руководитель, хорошо понимающий, какая лежит на его плечах ответственность. О делах производственных говорит с глубоким знанием, трудности скрывать не склонен, преуменьшать недостатки — тем более. Стиль руководства — чисто демократический. Директор еще ни разу не отменил решений главных специалистов, когда был с ними не согласен — убеждал пересмотреть их самим, поддерживая таким образом авторитет своих помощников. Узнает зритель и о том, как стимулируется в совхозе труд: выдается вознаграждение за дополнительную заготовку кормов, вручаются денежные премии — в прямой зависимости от результатов труда, молодежь поощряется туристическими путевками за рубеж...

Директора совхоза мы увидим и среди механизаторов, беседующим с выпускниками школы — не дежурными наставлениями отделывается, а опирается на собственный опыт, он и сам, оказывается, учится, хотя нелегко дается ему с запозданием наука. «Выбирайте профессию по душе, — обращается Павловский к молодежи. — Нам будут нужны и электроники и кибернетики...» Уже сейчас думает директор о будущих квалифицированных кадрах: сто стипендиатов совхоза учатся в высших и средних учебных заведениях. Потому, наверное, и нет у совхоза дефицита в специалистах — укомплектованы и главное и среднее звенья.

Живая фигура? Безусловно. Передается ли через директора атмосфера совхозной жизни? По-моему, да. И все же не могу не пожалеть, что состоявшееся знакомство с интересной личностью не всегда продвигает вперед в постижении, по словам В. И. Ленина, «трудного героизма... *будничной* работы»[2], который и сформировал характер героя. Выступления с трибуны совещания, заседания, вручение премий, торжественная встреча — не слишком ли увлеклись создатели ленты только этой, так сказать, официальной стороной жизни? И не упустили ли в какой-то мере возможности показать руководителя совхоза в его напряженном труде, в поисках решений сложных задач современного сельскохозяйственного производства?

Человек и его дело... Они ведь неразрывны, спаяны воедино. Тем более когда речь идет о таких людях, как знаменитый колхозный академик Терентий Семенович Мальцев, создавший систему земледелия для Урало-Сибирского региона, в течение десятилетий вынашивавший идею выведения сорта неполегаемой засухоустойчивой пшеницы, которая бы послу-

---

[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 17—18.

жила необходимым слагаемым системы, ее «последней точкой». Осуществить это намерение до конца не удавалось, пока не стали взрослыми дети, выбравшие профессию селекционера. Они-то — сын Савва, дочь Лидия, зять Владимир Лисич — и вывели новый сорт.

Материал фильма «Нива Терентия Мальцева» (Свердловская киностудия, сценарий А. Розина, режиссер Э. Шенгезихт) — благодатный как для публицистических размышлений о преемственности поколений, так и для раскрытия механизма селекции пшеницы. Двадцать минут экранного времени (в ленте две части) можно насытить действием острым, ярким, драматичным, вторгаясь в полную трудностей и риска работу селекционера, увиденную через призму судьбы семьи Мальцевых.

Как же решается столь удачно найденная тема?

Вот, к примеру, речь идет о возникновении самой идеи выведения сорта, если можно так сказать, творческого задания. Диктор: «На опытных делянках, среди тысяч сортов пшеницы Мальцеву удалось найти такие, которые лучше других противостояли здешнему климату. Но одно дело сорт приспособленный, а другое — специально выведенный. В мечтах он заведомо знал его свойства, знал, что эта пшеница удивительным образом должна быть и скороспелой и позднеспелой. То есть, если июнь засушливый, сорт должен вести себя неторопливо, чтобы пойти в рост только к июльским дождям, а потом спешить, чтобы созреть до первых заморозков. Постепенно и путь к мечте определился. Надо получить гибриды от кубанских озимых пшениц селекции академика Лукьяненко и яровых пшениц Поволжья и Сибири. Скрестить озимые с яровыми!»

Интересно? По-моему, интересно. Но это рассказано. А показано? Опытное поле с табличкой «Мильтурум» (сорт пшеницы). Мешки с зерном. На колоски надевают бумажные колпачки. Потом снимают. Затем снова надевают. Мальцев рассматривает колос. Снимает с полки книгу. Пересыпает в ладонях зерна.

Диктор продолжает: «По этому новаторскому пути он (Мальцев. — *М. З.*) и направил научные исследования сначала Щапринского опытного поля, а потом и Курганского института зерна, где зять Владимир Лисич возглавляет отдел селекции». Не трудно догадаться, что сейчас мы увидим Лисича в поле, Лисича и его жену Лидию Мальцеву в лаборатории.

Если бы мы имели дело со снабженным фотоснимками журнальным очерком, то в нем и пространность авторского текста была бы оправдана, и статичность фотографий воспринималась бы естественно. А тут ведь — кинематограф! Бесхитростные, маловыразительные иллюстрации к дикторскому повествованию не очень-то вовлекают в действительно новаторские и многообещающие научные поиски.

Однако в свердловском фильме с его ровным, без выдумки течением сюжета неожиданно происходит чудо. В кадр надолго входит Терентий Мальцев — появляется лицом к лицу со зрителем худощавый, много поработавший на своем веку старый крестьянин с лукавой улыбкой, умным блеском глаз из-под нависших бровей и начинает рассказывать о том, как, задумав новый сорт, поехал за советом к Мичурину.

«Ну вот, день был хороший, такой ясный. Иван Владимирович выходит в белом кителе, в соломенной шляпе, с тросточкой. И беленькая собачка у него. Ему тогда уже было 75 лет. Ну, на вид он, можно сказать, был даже старше своих лет. Проходит возле нас, внимания не обратил, не поздоровался даже, прошел... Один тут набрался смелости, говорит:

— Иван Владимирович!

— Чего надо?

— Так вот мы к вам приехали... Иван Владимирович.

— К нам приехали? А... зачем приехали?

— Посмотреть, что вы тут работаете.

— А что вы тут не видели? А откуда вы?

— Да мы из Москвы, Иван Владимирович!

— Из Москвы? А колхозники есть?

Говорю:

— Я вот колхозник, Иван Владимирович.

— Колхозник?

Сейчас повернулся ко мне. подходит, поздоровался по ручке, спросил, как меня звать, откуда. Ну, я сказал, что с Уральской области, тогда была Уральская область еще у нас, большая была область. Ну вот:

— Вот колхозник приехал, посмотрит, приедет домой, что-нибудь сделает, будет делать, работать. А вы ведь к нам едете, люди, которым делать нечего. А так... Ну и сами ничего не делаете, нас от работы отрываете.

Ну, меня взял, их всех отстранил. Вот ходили с ним, с Иваном Владимировичем, почти что три часа. Он мне все рассказывал, почти что у каждого дерева останавливались. И вот он меня приглашал три дня. Главное, что я получил от Ивана Владимировича, это его метод. Метод — это главное».

Даже в цитировании ощущается свежесть и непосредственность этого монолога. Но надо видеть выражение лица Мальцева, горделиво-веселое и чуть отрешенное воспоминанием, надо слышать интонацию и колорит речи уральского крестьянина («поздоровался по ручке»), чтобы понять, насколько емок, глубок весь эпизод.

Здесь двойной, тройной пласт действия. Мы и Мичурина видим с его старческой чудаковатостью и прямотой, с доверием прежде всего к людям дела, с желанием избежать шумихи, парадности — от свалившейся вдруг всенародной славы — и вместе с тем со стремлением передать знания, опыт тем, кто может их перенять, применить на практике. И Мальцева чувствуем — тогдашнего, робеющего, приехавшего издалека колхозного опытника, и нынешнего, откровенно гордящегося тем, что признал его Мичурин, тогда еще признал — вон, мол, откуда идет метод, примененный при выведении сорта... вот она, связь поколений.

Здесь — живая сила кинодокумента, многое открывающего в личности ученого-селекционера.

Говоря о возможностях активного вторжения кинематографа в существо проблем, волнующих тружеников села, нельзя не сказать об одной из работ эстонских документалистов — о фильме «За плугом» (студия «Таллинфильм», авторы сценария Март и Юри Мююр, режиссер Юри Мююр), хотя лента эта стоит несколько особняком в ряду других изза локальности своей задачи.

В первых кадрах авторы предлагают нам отправиться на выпускающий почвообрабатывающие орудия Одесский завод имени Октябрьской революции. Плуги, изготовляемые на этом предприятии, жесткой конструкции, без камнезащитных устройств, которые так необходимы на изобилующих камнями полях Прибалтики и Российского Нечерноземья, особенно при пахоте новыми мощными тракторами К-700 и К-701. Вот и получается: скоростной энергонасыщенный трактор есть, а плуга к нему нет. Проблема очерчена предельно четко и даже, может быть, непривычно конкретно для документального фильма. Но авторы картины к другому и не стремились. Они поставили перед собой цель доказать, что необходимо внедрить в производство модель плуга, разработанную в Эстонии руками умельцев из «Эстсельхозтехники». Она лучше, надежнее, удобнее, чем подобные же модели, созданные в других местах — в Одессе, на Алтае. Вывод однозначен: эту модель надо как можно скорее выпускать в массовых масштабах, именно таким плугом надо оснастить современные скоростные тракторы. Пахарю дозарезу нужно камнезащитное устройство, так дайте же его скорее, не медлите, не тяните! В этом пафос картины.

Такая активность позиции, открытая ее гражданственность достойны, на мой взгляд, самой горячей поддержки. И если есть в чем упрекнуть кинематографистов, то в том, что публицистическая увлеченность помешала им в поисках емкой кинематографической образности. Стремление к максимальной доказательности своей позиции привело к некоторой перегруженности экрана техническими подробностями, документацией излагаемого дела и тому подобное.

Эстонские документалисты, взявшись за, казалось бы, чисто утилитарную проблему, конечно же, имели в виду прицел более широкий — обращали внимание на то, как важен тесный союз промышленности и сельского хо-

зяйства, как недопустимы консерватизм в технике, бюрократизм и медлительность в решении вопросов, связанных с взаимоотношениями научных институтов, различных ведомств, заводов, вопросов, требующих безотлагательного внимания в силу насущной важности для земледельцев многих областей страны.

Авторы картины «Крестьянский двор» (ЛСДФ, сценарий И. Барышева, режиссер М. Литвяков) также идут от частного к общему, только тема, которую они заявляют, изначально предполагает широкий аспект разговора, имеет множество своих «айсбергов». Участок земли у сельского дома, сад-огород, корова, поросенок, домашняя птица — с существованием и развитием этого патриархального микромира связаны острые и сложные экономико-социальные проблемы нашего общества.

Регулирование личного подсобного хозяйства сельского населения имеет в нашей стране весьма бурную историю, включающую в себя и теоретические споры о двойственной функции этой формы собственности и, ох, какие реальные административные ограничения! Упрочить трезвый и разумный взгляд на крестьянское подсобное хозяйство помогает новая Конституция СССР, где право на ведение личного подсобного хозяйства записано среди основных прав советских граждан, а также специальное Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О личных подсобных хозяйствах колхозников, рабочих, служащих и других граждан и коллективном садоводстве и огородничестве» (1977 г.), в котором подчеркнута важность подобного рода хозяйства и намечены пути его совершенствования.

Проблема из тех, что находится сейчас на переднем крае, что впрямую сопрягается с задачами общего подъема сельского хозяйства, с обеспечением населения сельскохозяйственными продуктами. Так что уже сам выбор темы указывает на стремление кинопублицистов быть в гуще, а не на обочине жизни, не уходить от выдвигаемых действительностью острых вопросов.

...Шумный, суетливый перрон пригородных сообщений. То и дело подходят и отправляются в дальнейший путь зеленые электрички. И не редеет толпа пассажиров — с чемоданами, портфелями, авоськами... Зачем приезжала в столицу из села эта средних лет женщина, перегруженная заполненными доверху сумками? — интересуется скрытый за кадром кинокорреспондент. За продуктами — выясняется из ее ответа. Значит, не может обеспечить себя нынешний сельский житель необходимыми продуктами питания и не то что не делится с городом излишками — сам стремится в городские магазины, чтобы накрыть свой семейный стол?

Однозначно на вопрос не ответить. И авторы фильма, хорошо понимая это, стараются рассмотреть проблему с разных сторон, с многих точек зрения, используя для этого и прямой репортаж, и раздумчивую беседу перед кинокамерой, и даже лирические пейзажные съемки — чтобы подробно выяснить, что же такое сегодня — крестьянский двор.

Вокзал сменяет современный столичный рынок. На прилавках разная зелень — свежая редиска, огурчики, лук... Наливные яблоки, яркие помидоры... Идет бойкая торговля. И снова закадровый голос обращается к продавцам, интересуется, какая от нее выгода, что покупают на вырученные деньги. «Кримплен... мясные продукты...» — А свое хозяйство, разве оно не кормит? Разве не держите свой скот? — Нужны корма, а ими не обеспечивают, кормить нечем, можно только травы накосить...

Вот он, один из серьезных камней преткновения — корма.

Идет собрание в одном из колхозов Нечерноземья. Откровенно, ничуть не смущаясь присутствия камеры, люди выкладывают то, что наболело, что волнует. Почему в деревне Ноздрины осталось всего 14 коров? Почему и в других поселках скудеют крестьянские дворы, а их хозяева не хотят держать скот, переходят из разряда тех, кто производит мясо и молоко, в категорию тех, кто их только потребляет?

Серьезность разговора подчеркивают и участие в собрании доктора экономических наук Г. И. Шмелева, и его слова о том, что лич-

ное подсобное хозяйство дает пока еще примерно четверть продукции сельскохозяйственного производства.

— Нет пастбища, — говорит средних лет крестьянин. — Некуда корову выгнать. Да и с сенокосами трудно. Вот и получается, в прошлом году продал государству тонну молока, а в нынешнем меньше полутонны.

— В продаже не найдешь комбикорма. Приходится давать скотине печеный хлеб, — добавляет другой колхозник с болью, словно понимая всю безнравственность подобного способа ведения хозяйства — хлеб стравливать скоту. Но что же сделаешь? Где взять зерно? Вопрос ставится и по-другому.

— Меня эти дела вообще не интересуют, — высказывается молодой парень. — Корову держать тяжело. К чему вести личное хозяйство? Идем к хорошей жизни. Колхоз должен обеспечить молоком.

Пожилая крестьянка тоже не хочет держать скот: раньше была большая семья, дети малые, теперь выросли, уехали в город. А старому человеку много ли надо?

И еще: «Деньги стали в кармане» — в реплике этой тоже свое объяснение вопроса.

Смотрите, сколько граней проблемы затронуто в этих выступлениях, в этих раздумьях вслух. И максимализм молодежи, вникающей в реальную жизнь — должен, мол, давать колхоз молоко и все. И одиночество стариков. И иной уровень жизни: бо́льшая зарплата теперь у колхозника — нет вроде бы смысла держать скот. Наконец, хозяйственные, организационные трудности, мешающие обеспечить потребности крестьянского двора.

А круг вопросов, затрагиваемых фильмом, все расширяется. На экране — зарубежная делегация, гости из ГДР осматривают современный сельский поселок. Им показывают многоэтажные дома, городские дворы. А есть ли, спрашивает один из гостей, что-нибудь в частной собственности крестьянина? Да, у каждой семьи свои земельные участки, расположенные поодаль. Но это скорее уже как бы дачи, где скот держать непросто, где для личных нужд выращиваются овощи, фрукты. А в самом поселке не услышишь щелканья кнута пастуха, выгоняющего на зорьке стадо, и домашней живности не увидишь, нет и деревенского подворья — все по-городскому. Да, красиво, чисто, но мы уже начинаем понимать, что многоэтажье сельского поселка, которое некогда умиляло и радовало, сейчас становится фактором, заметно осложняющим деревенский быт. Большие, городского типа дома неудобны для крестьянства. «Сараи далеко — за километр, — говорит жительница такого дома, — бегай тут с ведрами... Дачи тоже...»

И не только бытовые неудобства заставляют высказываться против, есть критерии и другого рода. Традиции сельского уклада, когда в просторном доме с наличниками садилась за общий стол большая семья, когда в саду собирались друзья, соседи... Не старая крестьянка — молодая женщина, нянчившая ребенка, задумчиво размышляет о том, что держит ее в селе: близость природы, вкус, аромат деревенской жизни. («Сенокос — это что-то неповторимое...»)

«Сельский житель без подворья — что дерево без корней».

Этими мудрыми словами Л. И. Брежнева из книги «Целина» завершают свой фильм ленинградские кинематографисты. А нам, зрителям, есть еще над чем поразмыслить — серьезную пищу для раздумий дает интересная, острая, подлинно творческая работа режиссера М. Литвякова.

●

Мои заметки, естественно, коснулись лишь небольшой части кинопродукции, которой располагает современный документальный сельский киноэкран. Но, думается, в этих фильмах видны те благотворные шаги, какие делает сейчас кинематограф в освоении темы, которая получила не временную — постоянную прописку на киностудиях страны. Успехи частные и общего, принципиального значения, удачи в главном и в отдельных образах и эпизодах — важно, что они есть, что они свидетельствуют о стремлении нашей кинопублицистики творчески осмыслить многообразную, многотрудную сельскую новь.

«Ранние журавли»
«Мачеха Саманишвили»

Т. Иенсен

Жить для других

«РАННИЕ ЖУРАВЛИ»
Сценарий Ч. Айтматова, Б. Шамшиева. Постановка Б. Шамшиева Оператор С. Тараскин. Художник В. Амельчиков. Композитор Л Кнайфель. Звукооператор А. Гасан-заде. «Ленфильм» — «Киргизфильм», 1978.

Болотбек Шамшиев обращается к прозе Чингиза Айтматова во второй раз. О своей предыдущей работе над фильмом «Белый пароход» он говорил: «Чтобы воссоздать на экране ритмическую структуру первоисточника, похожего на многоводную реку со множеством притоков и течений, необходимо было добиться, как ни парадоксально, магистрального, свободного от отклонений развития сюжета, такого развития, которое, неотвратимо нарастая, с необходимостью привело бы к трагическому финалу...» [1]

Эти слова можно отнести и к новой работе — экранизации повести Айтматова «Ранние журавли». Шамшиев и в этой картине разрабатывает «магистральный сюжет», не позволяя себе никаких отклонений и вольностей. И оттого, что отброшены все независимые от нужд развития сюжета линии и обертоны, фильм — по отношению к повести — более драматизирован, более, если можно так выразиться, событиен.

Этой новой логикой построения художественной реальности объясняется новый финал картины. Султанмурат, главный герой фильма, погибает от руки бандита; в повести же конокрады подстрелили его лошадь, а самого Султанмурата автор оставляет один на один с волком, который замер перед прыжком. Формально финал открытый, но исход поединка предрешен всем предыдущим развитием образа главного героя. Метафорический финал повести не отменял реальной победы Султанмурата: во всяком случае несомненно, что герой созрел для схватки с не знающим пощады противником. Победа Султанмурата в фильме подчеркнуто духовна: он погиб, но его героическая смерть символична.

Здесь стоит сделать оговорку. Образы главного героя в повести и в фильме не тождественны. Финал картины — высшее выражение, конечная точка возмужания Султанмурата. Повесть дает основания для многозначной трактовки финала. У Чингиза Айтматова образ главного героя более сложен и более противоречив. Это можно проследить хотя бы на примере эпизода «урок географии», которым открывается и повесть и фильм.

Зима 1943 года, далекий горный аил, «словно сжавшаяся от холода школа», в классе темно, обледенелые окна, учительница Инкамал-апай рассказывает о Цейлоне, о теплом, райском крае. Султанмурат и слушает ее, и думает о своем, вспоминает отца, ушедшего на фронт.

За окном с шумом падает спиленное дерево.

— Султанмурат, пойди за дровами, а то разберут, нам ничего не останется, — обратилась к Султанмурату учительница, зябко подергивая плечами, укутанными в шаль.

Он с готовностью бросился исполнять.

— Ну вот, ожил, — с улыбкой глянула ему вслед учительница, — а то сегодня какой-то сонный на уроке...

Так в фильме.

«Многие в классе кашляют от простуды. Может быть, и самому покашлять? И он стал нарочно кашлять, вздрагивать и кривляться. А что, все кашляют, а он чем хуже? Инкамал-апай покосилась на него многозначительно и продолжала свои объяснения».

---

[1] И. Рябая. «Небо, Земля и Горы», «ИК», № 2, 1979.

Дальше в повести идет воспоминание Султанмурата об отце.

«— Султанмурат, что с тобой? — Инкамал-апай подошла к его парте, и только тогда он заметил ее.

— Да нет, ничего. — Как бы оправдываясь, Султанмурат встал с места.

В классе все так же было холодно и тихо. Послышались смешки ребят, привычный кашель.

— То ты кашляешь ни с того, ни с сего, то не слышишь вопроса, — недовольно проговорила Инкамал-апай, зябко передергивая плечами. — Иди лучше принеси соломы и затопи печь».

Так в повести.

В фильме намеренно снята вся противоречивость образа и в связи с этим изменилась реакция на героя окружающих.

Структуре экранного образа нарочитый кашель героя противопоказан. Немыслимо также, чтобы Султанмурат, как в повести, дразнил своего родного брата Аджимурата, чтобы, обидевшись на него, отказал ему объездить ишака да еще «посмеивался, издевался, когда тот навернулся раза два с любимого ишака и набил себе синяков на лбу».

Султанмурат как бы очищен от характерности. Зато драматизм задан его образу изначально, отношения между героями стали определеннее, образы — резче, сюжет — круче, мир явственнее поделился на добро и зло. В повести зло олицетворяли конокрады, застрелившие лошадь под Султанмуратом, и спекулянты на базаре, которые оставались за рамками сюжета — о них только упоминалось. В фильме спекулянты военных лет — одно из чудовищных проявлений «расчеловечивания» личности — нашли свое конкретное воплощение в образе дяди героя; конокрады же стали бандитами, застрелившими Султанмурата.

Повесть и фильм разнятся и в том, как показаны отношения Султанмурата с Анатаем, который тоже влюблен в их одноклассницу Мырзагуль. В фильме — по сравнению с повестью — между ними поначалу настоящая вражда. Но это уже следствие тех изменений в отношениях между героями, на которые авторы должны были пойти, коль скоро поставили перед фильмом определенную идейно-художественную задачу. Какова же она, эта задача?

Обычно, при экранизации, в целях емкости действия, опускаются какие-то сюжетные линии, изымаются персонажи, сокращаются диалоги. Фильм Б. Шамшиева в этом плане не исключение. Но произошел и обратный процесс: появились новые герои, новые драматические события (например, нападение волков) и даже целая сюжетная линия — поездка в горы к второму дяде Султанмурата за сеном, во время которой происходит его первая встреча с будущими убийцами. Чем можно объяснить такое видоизменение повести?

В уже цитированном интервью Б. Шамшиев так ответил на этот вопрос: «В фильме нам хочется о т ч е т л и в е е высказать мысль о том, сколь бескомпромиссно и четко обнаруживается духовный потенциал личности в трагические минуты жизни».

По всей видимости, для Болотбека Шамшиева «отчетливее» и «драматичнее» — понятия равные. Авторы сценария пошли по линии эпизации повести. А как известно, эпический герой раскрывается в поступках, представляет собой уже готовый характер, в котором индивидуальные характеристики уступают место обобщенным. Вот причина некоторого спрямления образа экранного Султанмурата. Кроме того, эпичность предполагает сюжетную активность, поляризацию положительного и отрицательного начал, насыщенный драматизм действия, более или менее высокую повествовательную интонацию.

Таким образом, изменения сценарной основы фильма продиктованы определенным режиссерским замыслом: стремлением выявить заложенное в повести Айтматова эпическое начало, восходящее к фольклорным традициям.

В повести читаем: «...Председатель Тыналиев... стоял перед маленьким строем аксайского десанта, как сам Манас, сивогривый, грозный, в кольчуге, а они перед ним как верные батыры его. Со щитами в руках и мечами на поясах. Кто же были те славные витязи, на кого возлагал Манас надежды свои и дела? Первым был славный витязь Султанмурат...»



«Ранние журавли».
Султанмурат — Э. Борончиев

Аналогии с «Манасом», героическим киргизским эпосом, пронизывают всю повесть «Ранние журавли».

Но, помимо прямых авторских аналогий, связь с героическим эпосом чувствуется во всем стиле повествования: в постоянных переходах от конкретных описаний реальности, от индивидуальных судеб к обобщенным картинам жизни, к обобщенным характеристикам, к ритмизированной прозе, к торжественному сказовому слогу. «Три плугаря и великие горы впереди. Три плугаря и великая степь позади».

В повести принцип подачи материала — сказовый. Рассказ ведется как будто бы от лица Султанмурата с учетом всех индивидуальных особенностей его речи. И вместе с тем повествование вдруг словно срывается с простодушных оборотов детского мироощущения, приобретая эпическое звучание: «И приближались те дни... И все шло к тому...» — задолго готовит автор читателей к драматическому финалу.

Такие переходы, сбивы, перепады ритмов органичны для многослойной прозы Чингиза Айтматова. В кинематографе это невозможно реализовать в полной мере. Видимо, поэтому режиссер, пытаясь не просто сохранить эпические черты произведения, но и усилить их, идет двумя параллельными путями. Он снимает эпос и потому ему особенно важно обнажить метафорический слой литературного первоисточника. Но он не забывает и о том, что рассказывает о конкретной судьбе подростка времен Великой Отечественной войны. Тут Б. Шамшиев идет по пути заострения драматического конфликта, обнажения движущих сил действия, обогащения сюжетных линий. Ради этой же цели он вводит кадры кинохроники военных лет. Короче, несмотря на фабульные расхождения с повестью, экранный вариант остается ей верен в главном. А главное в прозе Айтматова для Шамшиева — это присущее писателю острое восприятие социаль-

по-исторических конфликтов, это поэтическое ощущение мира, питаемое неиссякаемым источником фольклорных традиций, это стремление постигнуть душевные движения человека. Мир повести стал миром фильма. И вот почему, невзирая на добавочные сюжетные линии, на новых героев и т. д., основные законы повести организуют и структуру картины.

Фильм наследует все темы-мотивы «Ранних журавлей» — они без труда вычленяются из прозаической и из кинематографической материи. Это тема отца, тема первой любви, тема коней, тема гор... Темы повторяются, скрещиваются, перемещаются вдоль сюжетного ствола, но остаются — в отношении к ним главного героя — неизменными, устойчивыми. Поскольку приглушены психологические и характерологические детали, эти темы открываются нам как первородные категории человеческой жизни: ощущение своего истока (отец), любовь (Мырзагуль), гармония и совершенство природы (кони, горы, небо). Однако эта вся немудрствующая лукаво ясная монологичность образной структуры не упрощает фильм, а, наоборот, углубляет, усиливает звучание основных мотивов повести. Как писал сам Айтматов, когда разговор идет о вечном, изначальном, «слова... как бы умножают свои силы, мысль рождает мысль... И все, что рассказывается, объясняется, доказывается, проникает в ум и души...»

Болотбеку Шамшиеву наиболее близко именно это свойство айтматовской прозы — умение вести разговор о вечном, повествуя о повседневном. Рассказывая о своем восприятии «Ранних журавлей», он говорил, что это, на его взгляд, не столько сюжет о войне и детях, ее переживших, сколько повесть об изначальных человеческих качествах, которые должны быть незыблемыми во все времена, — об умении жить открыто, о способности любить, а также жить для людей.

Коренные понятия, стержневые категории человеческой жизни, ее первоосновы и стали предметом исследования в фильме Шамшиева «Ранние журавли». Они просвечивают, проступают сквозь всеповторяющиеся темы-мотивы.

Одна из узловых тем — тема отца. Фильм и начинается с того, как на уроке в промерзшем классе Султанмурат вспоминает своего ушедшего на фронт отца. За окном метель, в горах лютует зима, а перед глазами Султанмурата ясный, солнечный день, развесистые урючины, кошма, на которой расположилась вся семья во главе с отцом. Он делит медоточивую дыню на равные части. Движения его легки и замедлены. Также легко и плавно падают на землю спелые, золотые плоды урюка. Это символ мирной жизни, мирного счастья рядом с отцом, который все может, все знает и в котором вся сила земли. У Айтматова написано: «Вся жизнь была устроена при отце по-иному — надежно, разумно, красиво. И не только дома, а всюду, быть может, во всем мире!» (Вот типичный для поэтики Айтматова переход от частного к общему.) Отец для Султанмурата — олицетворение надежности, разумности и справедливости мира. В фильме это не акцентируется словесно, но ощущение отцовской доброй силы разлито во всем окрестном мире, который окружает сына и отца в воспоминаниях героя.

В роли отца Султанмурата — С. Чокморов. Роль почти бессловесна, но отсутствие текста компенсируется точным выбором актера. Дело не только в мужественном обаянии Чокморова, хотя и это, разумеется, не сбросишь со счетов. Главное же заключается в том, что тот образ, который создал в кинематографе Суйменкул Чокморов, закрепил за его героем вполне определенный круг человеческих свойств. Этот герой благороден, человечен, силен, добр.

Главным событием довоенной жизни Султанмурата была его поездка с отцом в город. Полнота счастья, испытанного тогда Султанмуратом, была абсолютной.

«Пыль из-под брички, зависшая позади, дорога, по которой катились колеса, лошади, дружно цокающие копытами, ладная сбруя, отдающая пóтом, духом и дегтем, легкие белые облака, кочующие высоко над головой; еще не засохшие зрелые травы вокруг, то желтые, то синие, то лиловатые; арыки и ручьи, разлившиеся на переездах, придорожные ласточки, юрко снующие взад и вперед, иной раз чуть не задевая морды лошадей, — все это было преисполнено счастьем и красотой. Но об



«Ранние журавли».
Тыналиев — А. Куланбаев

этом он не думал, ибо, когда счастье есть, о нем не думают. Он чувствовал, что мир устроен так, как лучше быть не может. И что отец у него такой, лучше которого не может быть».

Шамшиеву удалось перевести на кинематографический язык весь строй этой высокой художественной образности айтматовской прозы почти без потерь. Воссоздавая поэзию дороги, режиссер с помощью внутрикадрового освещения, цветового решения, движения камеры, с помощью монтажа ритмизирует экранное изображение, стремясь передать музыкальность этого эпизода повести.

Раннее-раннее утро, солнце только собирается вставать, все склоны красно-зеленые от маков, по которым бегут кони. Эту картину сменяют кадры, снятые короткофокусной оптикой, нарушающей реальные пропорции: ореол не поднявшегося еще над горизонтом солнца вокруг сферической поверхности земли. Это не имитация действительности — это ее образ, работающий на эпический замысел фильма. Это зримый прорыв из конкретности во всемирность. Сопряжение частного и всеобщего и создает в сознании художника целостную картину мира. Мир далекого киргизского аила предстает в картине — вслед за повестью — частью мироздания.

Любая тема в фильме берет начало в реальности, на конкретной почве, но непременно довлеет всеобщему смыслу. Тема коней, например. Впервые мы сталкиваемся с Чабдаром, чалым, как перепелиное яйцо, конем и со светлогнедым Чонтору во время поездки Султанмурата с отцом в город. Чабдар и Чонтору — лучшие кони во всем аиле. Это не просто красивые животные, это действующие лица в системе фильма — и по отношению к ним героев, и по авторскому на них взгляду. Во время дороги отец учит сына: «Ты не очень гони, кони

сами знают. И бегут и тело берегут». «Қони сами знают» — в этой простой фразе выражено подлинное знание человеком истинной природы другого живого существа. Свое знание отец передал и сыну. «Кнутом не трогай, лучше словом, они ведь почище иного человека наш язык понимают».

В горах без коня нельзя, вся жизнь проходит рядом с ним, поэтому выросший в горах человек умеет разговаривать с ним, понимает его и в случае гибели переживает так, если бы потерял друга. Вот почему так выхаживал Султанмурат коней своего отца, которые не держались на ногах, когда ребятам из аксайского десанта поручили следить за ними. Вот почему отправился он в дальний путь, в высокие горы, доставать для них сено. И вот почему совершил он свой подвиг и погиб, отбивая колхозных коней у бандитов. В повести во время пахоты Султанмурат обращается к каждому из своих коней: «брат мой» — в традициях великого «Манаса». «Потерпите, рожденные от Қамбар-аты (мифический покровитель лошадей. — *Т. И.*), подружней налегайте. Ведь не каждый день будет так тяжело. Сегодня снег, а завтра его не будет. Вперед, вперед, чу, чу!..» Так начинается монолог героя, занимающий три страницы текста. В фильме этого монолога нет, но отношение к коню, не только как к Чабдару или Чонтору, а как к Қоню, рожденному от Қамбар-аты, — сохранено. Тем самым сохранено гармоничное единство прозаического повествования и поэтического сказа.

Даже в теме любви Султанмурата к Мырзагуль, которая в фильме, в отличие от повести, с самого начала опоэтизирована, даже в ней режиссер фиксирует переходы от конкретно-реального к художественно-образному. Қогда Анатай и Султанмурат на глазах одноклассников, среди которых была она — Мырзагуль, вздумали устроить скачки на только-только ими выхоженных конях, в результате чего конь под Анатаем споткнулся и упал, Мырзагуль бежала к ним, «раскинув руки и что-то крича, она бежала, как музыка, как водопад, как пламя огня...» Только что она была просто школьницей, и вдруг эти «как» стали возможными, она несла с собой волну сильных чувств, волну, которая накатила на Султанмурата и захватила его. В фильме это снято привычным уже способом рапида, но ощущение чего-то необыкновенного, высокого авторами достигнуто.

Те же принципы используются и в сюжетной линии «аксайского десанта».

Сравнение пятерых пятнадцатилетних мальчишек, которым пришлось оставить школу и готовить тягло к весенней вспашке, с десантом, с боевой группой, выполняющей особо важное задание, — это вовсе не случайная ассоциация, имитирующая детские игры в войну. Маленький отряд бойцов военного времени во главе со своим командиром — Султанмуратом, по-настоящему, по-взрослому отвечает и за коней, и за сбрую, и за плуги, и за пахоту на Аксае. Поэтому и погиб главный герой, что, выполняя данное ему задание, не играл в войну, а воевал, полностью отдавая себе отчет в происходящем. Он погиб осознанно, выполняя свой долг до конца. Путь становления личности героя в повести и в фильме совпадает: это путь возмужания.

В первых кадрах, еще до титров, перед нами совершеннейший мальчишка, вместе со своим другом он вытаскивает из родника монеты, которые, по старинному киргизскому обычаю, бросили туда уходящие на фронт.

— И чего люди бросают деньги, не пойму?
— Чтобы вернуться с войны.
— А что, могут не вернуться?

Мальчишество проходит не сразу. Даже уже будучи в десанте, ребята, красуясь перед Мырзагуль, загубили коня. Не дорос еще Султанмурат до серьезного дела... Потом, с осознанием драматизма жизни, приходит и душевная зрелость. «И приближались те дни... И все шло к тому...» — этот айтматовский рефрен исподволь подготавливает читателя к трагическому финалу, настраивает его на восприятие героического поступка. В экранном воплощении повести такие сказовые реминисценции нереальны, но сверхзадача авторов фильма состояла в том, чтобы в действиях и поступках Султанмурата показать, как «все шло к тому...» — к тому героизму, к тому подвигу, к той высшей



«Ранние журавли».
Султанмурат — Э. Борончиев

точке самосознания, когда в пятнадцатилетнем отроке созрел воин, батыр, защитник отечества.

Возмужание героя и есть главная двигательная сила фильма. Это тот стержень, на который нанизываются все его темы-мотивы. Такое стало возможным благодаря тому, что образ главного героя, созданный молодым талантливым актером Э. Брончиевым, получился поистине героическим. Султанмурат из тех, кто живет на максимуме. Пусть в момент гибели он даже не достиг своего совершеннолетия — в его душе уже пробудился опыт поколений, корневая с ними связь.

Память веков хранят и люди, и земля, и небо, и горы, нужно только услышать их голоса.

Вновь и вновь пахари пашут поле...
Вновь и вновь бросают зерна в землю...
Вновь и вновь дожди посылает небо...

Это один из эпиграфов к повести Чингиза Айтматова, взятый из древнеиндийского эпоса «Тхерагатха». Писатель и вслед за ним режиссер фильма «Ранние журавли» хотят сказать, что история Султанмурата — не исключительная, не оторванная от почвы, она — звено в цепи единства необратимости и повторяемости хода жизни. Герой сначала выхаживает коней, а потом спасает их — он делает и поступает так, как поступал бы его ушедший на войну отец. И эта связь отца с сыном олицетворяет нерасторжимую связь поколений.

Перед самым финалом Султанмурат и Мырзагуль приходят к источнику и бросают туда монеты. Она — за брата, ушедшего на войну, он — за отца и за друга, с которым в первых кадрах вытаскивал из этого источника «серебро» и «медь». И совершают они этот обряд из желания не нарушить традицию, сохранить ее как живую связь с предками.

Ранний прилет журавлей — к урожаю, гла-

сит народная примета. Благодаря Султанмурату урожай будет, а его самого больше не будет на этой земле. Но подвиг героя вольется в общий поток духовного опыта его народа. Необратимость смерти каждого и повторяемость изначальных основ бытия в каждой последующей народившейся жизни — общий итог фильма.

«В чистом, беспредельно синем и беспредельно бездонном небесном просторе летели, медленно кружась, перестраиваясь на ходу, перекликаясь, журавли. Большая стая. Птицы были высоко. Но небо было еще выше».

Высоко залетел в своем последнем самоотверженном порыве души Султанмурат, но еще выше и бездоннее глубина самого Добра, из которого проистекают все нравственные свершения отдельной личности. А героическая личность — словно островок этого добра.

Символика прозы Чингиза Айтматова, пронизывающая все уровни поэтики повести, перешла и в структурно-образную ткань фильма.

В. Михалкович

Жизнь и идеалы Платона Саманишвили

«МАЧЕХА САМАНИШВИЛИ». (По повести Давида Клдиашвили)
Сценарий Резо Чейшвили. Постановка Эльдара Шенгелая. Операторы Ломер Ахвледиани. Юрий Схиртладзе. Художники Борис Цхакая. Джемал Кухалашвили, Наум Ферман. Композиторы Гия Канчели. Джансуг Кахидзе Звукооператор Владимир Долидзе. «Грузия-фильм», 1978.

Картина Эльдара Шенгелая «Мачеха Саманишвили» — это грустная и, одновременно, смешная история о «правильном» человеке, который, хотя и жил правильно, оказался кругом неправ.

Рассказана история с какой-то озорной, я бы даже сказал — плутовской, диспропорциональностью.

... Сюжет талантливой и ярко самобытной картины Шенгелая сложен из четырех «этажей». Старый дворянин Бекина Саманишвили, недавно похоронивший жену, вознамерился сочетаться узами брака во второй раз — ему хочется, чтобы рядом находился близкий человек, с которым можно было бы коротать время в приятной беседе, в душевном общении. Планы старого Саманишвили ввергают его сына Платона в ужас — а вдруг у отца появится еще ребенок, и, не дай бог, мальчик, то есть еще один полноправный наследник, с которым придется делить крохотный клочок поля — единственное фамильное достояние.

Каждый — кузнец своего счастья; чтобы избежать ужасных последствий, Платон берет дело в собственные руки — он сам найдет отцу жену — вдову, дважды бывшую замужем и оба раза оказавшуюся бездетной. Планируется огромнейший, сверх всяких нормативов запас надежности — лишь так можно себя застраховать от появления нежеланного брата. На одолженной у соседа еле передвигающей ноги кляче Платон пускается на поиски будущей мачехи — передвигаться пешком дворянину не пристало. Это первый «этаж» истории — игроки разведены по местам, намечены их задания, прорисован в общих чертах предполагаемый ход партии.

Затем идет второй «этаж» — самый просторный. Платон заезжает к своей сестре Дарико, чтобы расспросить о возможных кандидатках в мачехи, ничего там не узнает, но в компанию к Платону навязывается муж Дарико — жуир и гуляка Кирилэ; теперь они отправятся на поиски вдвоем. Но вместо того, чтобы деятельно выполнять задуманное, оба весело и долго пируют на свадьбе, куда Кирилэ затащил Платона, ввязываются в драку, затем Кирилэ учиняет скандал в доме своей тетушки Саломэ и так далее и тому подобное. Эпизоды эти содержатся и в повести Давида Клдиашвили, по которой фильм поставлен; но до поры до времени они кажутся «нефунк-

циональными» — фабула в них не развивается, поиски жены для старого Саманишвили как бы отходят на второй план — и герои и зритель ими теперь вроде не так уж и озабочены; кажется, что это лишь великолепные, сочно написанные (и снятые), но не «работающие» на фабулу «картины нравов», ими наслаждается глаз, ухо, но действие в них опору не получает. Отсюда и возникает чувство роскошной «просторности» — бродишь по «этажу» и поражаешься, радуешься бравурной, щедрой фантазии архитекторов — и недоумеваешь: зачем же все-таки этот «этаж» возведен? Недоумение усугубляется еще и тем, что Эльдар Шенгелая — по сравнению с повестью — «этаж» значительно расширил: Кирилэ с Платоном попадают на похороны, причем думают, что умер знакомый им старик, но покойник оказывается старухой; еще в картине появляется огромная сцена на пароме, когда Кирилэ начинает ссору с компанией, которая возвращается с неудачной охоты; дело чуть не кончается рукоприкладством, так что паромщик даже отказывается выполнять свои обязанности, пока Кирилэ и Платон не уйдут, после чего тем приходится добираться до берега вплавь. Беглое в повести упоминание о придорожном духане, куда собираются заглянуть оба путешественника, развернуто в фильме в краткий, правда, но чрезвычайно выразительный эпизод; да и скандал в доме тетушки Саломэ оброс множеством новых великолепных деталей и подробностей. От таких, как пока кажется, избыточных фантазий недоумение превращается почти в смятение: здание в любой момент может пошатнуться.

На третьем этапе рассказа события происходят в основном «по делу»: от одного из гостей в доме Саломэ Платон узнает о дважды остававшейся бездетной вдове Эленэ Брегадзе, после чего Платон и племянник Эленэ — Аристо отправляются к ней и договариваются о похищении «невесты» (поскольку нищенствующие пасынки Эленэ не могут обеспечить ее приданым, выделить «вдовью долю», а дворянская честь не позволяет им отпустить мачеху «просто так»). «Этаж» этот завершается кратким, мельком показанным эпизодом свадьбы старика Саманишвили. Вся эта стадия сюжета пронизана отсветами предыдущего — она сохраняет в основном комедийный, фарсовый характер. Смешно, когда Аристо ведет Платона на кладбище, чтобы доказать, будто Эленэ — дважды вдова, но никак не может найти могилу покойного дядюшки; смешна сцена фиктивного похищения, когда все Брегадзе от мала до велика — с ружьями и прочим снаряжением — картинно заняли позиции бдительных стражей чести своей почтенной мачехи, но шум подымают лишь тогда, когда «похитители» с добровольной полонянкой давно уже удалились.

Четвертый этап сюжета короток, даже лапидарен — он начинается сценой, когда Платон узнает о беременности мачехи и заканчивается эпизодом после рождения брата, когда Платон перегораживает двор плетнем, отделяясь от отца и его новой семьи. Здесь уже нет никакой фарсовости, эпизоды напряжены, драматичны, обрушиваются на героя — да и на зрителя тоже — как короткие, отрывистые удары. Вся печальная, трагическая сторона этой анекдотической истории как бы сосредоточилась здесь, скопилась, сконцентрировалась, конечно же, не случайно, а по точному, хорошо рассчитанному и выверенному режиссерскому умыслу.

Вот и спрашиваешь себя: зачем же т а к все сделано? Почему драматизм не был распределен поровну по всем «этажам», по всем стадиям сюжета? Ведь мог же автор картины твердо заявить его в начале, затем дозировать все увеличивающимися порциями, чтобы не ввергать — одним махом — развеселившуюся было публику в состояние печали.

В повести Давида Клдиашвили фарсовых ситуаций меньше, в связи с этим и перепад к финальному трагизму не кажется столь сильным и разительным — повесть воспринимается как более «ровная», так сказать, сбалансированная. Клдиашвили — классик грузинской литературы, его творчество изучают в школах, с «Мачехой Саманишвили» каждый образованный грузин знаком с юности. Чтобы обращаться к произведениям такого класса, кинематографисту нужна большая смелость: у каж-

дого зрителя ведь уже есть свое представление о персонажах и о событиях, так что интерпретатор-кинематографист рискует обмануть эти представления и тем самым стать мишенью для упреков, более того — возмущенных обвинений в искажении, нарушении, короче — в слишком вольном обращении с культурным достоянием нации. Но если кинематографист — прекрасно все это понимая — все же меняет общий тон классического первоисточника, вводит новые эпизоды, переосмысливает характеры, значит, есть у него на то основания? Имеется какой-то свой особый твердый план и крепкий умысел? В чем он? Каков?

Мудрость гласит, что все познается в сравнении. Нет смысла в ней сомневаться. Сравнивая два достаточно разных произведения с одинаковыми сюжетами и все-таки разных — фильм и повесть, вскоре же наталкиваешься на такое отличие.

Первым человеком, кого Платон встречает на дороге, в повести был сельский адвокат Иванэ Гвердеванидзе, к которому обращаются за разрешением споров, который берется за гражданские дела в суде, — словом, человек тертый, знающий всех и вся. Именно от Гвердеванидзе Платон впервые слышит о дважды бездетной вдове — мачехе обнищавших дворян Брегадзе. Потом, после множества иных перипетий и сцен, Платон слышит о ней во второй раз — от Аристо. У писателя Эленэ Брегадзе оказывается, таким образом, единственной кандидаткой на руку старого Саманишвили. Как бы ни развивалось действие, куда бы ни двинулся герой, все равно — с какой-то загадочной предопределенностью — перед ним всплывет имя Эленэ Брегадзе. Эти совпадения и ввергают Платона в состояние мучительного раздумья: «Может быть, и в самом деле эта женщина послана ему судьбой?! Чему приписать это странное стечение обстоятельств? Не может же в самом деле это быть случайным совпадением. Вернее всего, божья десница указует ему судьбу. Иначе он не слышал бы из разных уст одно и то же об этой женщине». Главный контрпартнер, с которым Платону приходится иметь дело во время поисков, — это не люди, а судьба, хитро играющая с ним, выкидывающая в этой игре неожиданные фортели, вроде того, например, что первый раз она предстает перед героем, вырядившись сельским сутягой.

Судьба в книге — отнюдь не рок, не безжалостный, неумолимый фатум. Она разумна и находчива; в сущности, она является защитником естественных законов жизни, выступает от их лица. Если герой лукавит, хочет мошеннически обойти законы, то судьба, играя с ним в ту же игру, отвечает ему не менее лукаво, легко превосходит Платона в хитроумии. Тот, встретив на дороге Гвердеванидзе, жалуется адвокату: «...народ поразплодился... Вот разве война малость почистит страну, а то...» Платон в повести — не мизантроп. Он скорее недалек и хитер какой-то простодушной крестьянской хитростью. «В плохое время живем, батоно» — ни земли, не еды на живущих не хватает, а все потому, что народу слишком много стало, каждому его доля достается все более урезанной, поэтому — проредить надо, а уж каким путем — несущественно: военными ли действиями или с помощью дважды бездетной вдовы, от которой, вопреки ожиданиям, произойдет новый человек, тот, который заявит свое право на принадлежащую Платону малую толику земных благ.

В своем простодушном хитроумии Платон у Клдиашвили как бы посягает на естественный закон жизни, который предписывает человеку плодиться и размножаться. Понятно, что — вопреки всем расчетам и уловкам Платона — судьба в конце концов добивается осуществления этого закона, избрав своим орудием нечто невероятное и, казалось бы, совсем неподходящее — дважды бездетную Эленэ Брегадзе, которая взяла да и забеременела в третьем браке.

Иванэ Гвердеванидзе — и как герольд судьбы, и вообще как персонаж — из фильма исключен. Вместе с ним исчезла из картины предопределенность, неизбежность того, что именно Эленэ станет новой женой старика Саманишвили. А заодно и мотив игры, когда судьбу пытаются объехать на кривой кобыле,



«Мачеха Саманишвили». Мелано — Б. Хапава, Платон — И. Кахиани

обойти ловким маневром, приобретает в фильме во многом иное звучание. Не случайно первым человеком, которого Платон встречает на дороге, оказывается персонаж, в повести отсутствующий, — сельский батюшка, отец Михаил. Неожиданно он предстает перед нами в роли, попам совершенно не свойственной, — заявляет себя горячим пропагандистом и страстным поборником знания. Отец Михаил везет в город учиться своего сынишку — милого, улыбчивого, беззаботного отрока. По отцу Михаилу видно, что дом его достатком не блещет — вид у попа усталый, одежда затрепана. Он-то и начинает в фильме Шенгелая разговор о тяжелых временах, убежденно заявляя, что без образования нынче не прожить. Бодрясь, но с какой-то затаенной грустью, поп говорит о том, что в юности, мол, тоже учился, однако в постоянных житейских передрягах все знания из головы у него выветрились, он забыл даже, где находится Белое море, и спрашивает об этом «отрока»; однако «отроку», еще вполне довольному жизнью, в Белом море нет пока никакой нужды.

Поп в роли поборника знаний — это смешно, но в то же время — по логике истории, которую рассказывает Эльдар Шенгелая,— исполнено глубокого смысла. Батюшка, так сказать, по долгу службы обязанный выступать от имени высоких христианских истин, от имени десяти заповедей, в сущности, оказывается глашатаем практицизма. «В плохое время живем, батоно», много лишних ртов расплодилось, земных благ на всех не хватает-

а поэтому все нужно урывать, приобретать для себя — и знания в том числе. Пусть даже такие бесполезные, как местонахождение Белого моря, — все сгодится, все можно будет при случае пустить в ход.

В противоположность Иванэ Гвердеванидзе, устами которого вещало нечто возвышенное и загадочное — судьба, отец Михаил оказывается рядовым представителем прагматики жизни.

Именно она — трезвая, деловитая, дальновидная, а совсем не судьба, поспешила выйти навстречу герою в его путешествии.

То, что в фильме не происходит игра с судьбой, видно еще из одного нововведения: выбор невесты для старика Саманишвили не ограничен одной лишь Эленэ; Эленэ — не единственная ставка судьбы в партии с Платоном. На похоронах, куда Кирилэ затащил Платона, тот замечает миловидную пожилую женщину; затем он встречает ее на свадьбе у Шапатадзе. Женщина приглянулась Платону — нет-нет, да и обернется он в ее сторону: не ее пригодность в мачехи он при этом оценивает, а просто любуется ею, даже приглашает ее в круг, на пляску.

Могло ли течение сюжета обернуться как-то иначе, если б Платон выбрал не Эленэ, а эту женщину?

Такая мысль посещает нас. Посещает она, возможно, и Платона, когда Эленэ преподносит ему неожиданный сюрприз.

Впрочем, и Эленэ в фильме прорисована несколько иными красками, чем те, какие следовало бы ожидать, принимая во внимание последствия, к которым приведет ее появление в доме Саманишвили.

Фильм Эльдара Шенгелая — вторая экранизация повести. Написанная в 1897 году, она впервые была разыграна для кино более полувека назад — в 1927 году: осуществили ту постановку два режиссера — З. Беришвили и К. Марджанишвили, а писал сценарий отец нынешнего постановщика — Николай Шенгелая совместно с П. Морским. Критик Кора Церетели пишет, что в той давней картине мачеха Саманишвили оказывалась грузной дряхлеющей дурнушкой и с замиранием сердца подслушивала у двери переговоры с ее пасынками, страстно горя желанием в третий раз выйти замуж. Она была иной, чем в повести, кстати, и звали ее иначе — Элисабед. Но такая, какой она была выведена, Элисабед с ее непомерными матримониальными аппетитами вполне годилась на роль слепого орудия коварной судьбы. Сейчас, в новой картине, авторы вернулись к той женщине, что выведена в повести: «... ее нельзя было назвать некрасивой. Для своего возраста она выглядела даже привлекательной. Правда, она, видимо, только что наложила на лицо слой умарули, но румяные щеки и свежий цвет лица сразу бросились Платону в глаза... Чем больше присматривался к вдове Платон, тем сильнее становилась его уверенность, что она добра и мила». Такой, а вернее, еще более трогательной, она и выведена в картине. Эльдар Шенгелая выбрал актрису с мягкими, нежными чертами лица, с удивленными и добрыми глазами (В. Непаридзе). У ее Эленэ вовсе не выпирает желание любой ценой выскочить замуж, нет в ней ни суетливости, ни корыстности, а есть какое-то затаенное достоинство. Она как бы создана для материнства, для большой семьи, чтобы мудро и ласково вести дом, отводить от него — кротко и умело — все беды и ненастья.

Живя у своих обнищавших пасынков на положении лишнего рта, она, в конце концов, выйдя замуж, получает то, к чему предназначила ее природа,— дом, семью, о которой может заботиться. И, конечно, — материнство. Потому что ей — кроткой, трогательной — природа не должна, не могла отказать в этом священном праве.

И вот что особенно интересно: Платон в фильме — и по виду, и в повадках — под стать мачехе. У актера И. Кахнани, который играет Платона, большие, кристально чистые, страдающие глаза. Платон у Кахнани явно добр, старателен, добросовестен, он — то, что раньше называлось «человек смирный». И глубоко совестливый, справедливый и деликатный. В фильме дважды повторяется сцена, которой не было у Клдиашвили. Друг старого Саманишвили — сельский священник (не тот,



«Мачеха Саманишвили». Бекина — В. Кахниашвили, Элене — В. Непаридзе

что встретился Платону на дороге, другой) приходит дипломатично сообщить сыну, что его отец собрался на старости лет жениться. И хотя уже полдень, поп застает Платона на его крохотном поле, за работой — Платон увлекся, трудится вовсю, так что и полдневная жара ему не помеха. Ближе к концу фильма также за работой застает Платона Аристо, приехавший подписать бумагу с иском к братьям Брегадзе о выделении «вдовьей доли». Отвечая на вопрос Аристо, почему он работает, ведь уже полдень, Саманишвили шутит, что звонарь в церкви пробил сегодня полдень раньше, чем нужно. В этих эпизодах — весь Платон, трудолюбивый, кроткий, иначе говоря — человек земли, с усердием чтущий извечные крестьянские законы добывания плодов земных в поте лица своего и почитания старших. Узнав о беременности мачехи, Платон бежит с поля, он горит желанием наказать ее за такое коварство, но, столкнувшись с Элене лицом к лицу, Платон почтительно склоняется перед ней и принимает из ее рук тяжелые сумки — мачеха и Бекина собираются в дорогу, навестить родственников. Как же он сможет поднять руку на женщину, да еще беременную? Какая-либо агрессивность в защите своих прав Платону не подходит принципиально. Борьба — не его удел. Для него все пути, вся правда — в земле, в том крохотном ее отрезке, который достался ему. Он так бы и жил — в вечном мире и с землей и с самим собой, — если б не нужда, не страх за будущее, не опасение, что дети его будут голодать. Своему страху смирный и правдивый Платон сделал только одну уступку — решил найти

для отца такую жену, чтоб не произвела на свет детей, не совершила то, что в иных условиях и в его глазах было бы радостью и благостью — не увеличивала бы род Саманишвили, потому что и так земных благ на тех, кто уже существует на этой земле, стало недостаточно.

Уступка тяжкой жизни — это нарушение извечных законов, которые и были совестью Платона. Вот совесть его и мучает. Размышляя о постигшем его несчастье — о беременности мачехи, Платон недаром приходит к выводу, что это бог его покарал. Он вспоминает за собой только одну вину — подпись под бумагой Аристо: требуя от братьев Брегадзе «вдовью долю», Платон, ранее от нее отказавшийся, поступил нечестно, нарушил слово. И, чтобы восстановить пошатнувшуюся справедливость, Платон идет к Аристо Квашадзе, дает ему вексель в возмещение «вдовьей доли» и рвет треклятую бумагу. Платон решил поступить честно, так пусть и тот, кто управляет ходом событий в этом мире, бог, судьба или как его там еще назвать, тоже поступит с Платоном милосердно — не увеличивает нищету прибавлением нового родственника, лишнего рта. Но управляет ходом вещей уже не бог и не судьба, а нечто другое — злое время. У дома Аристо оно на минуту приоткрывает нам свое истинное — нищенское и горестное — лицо. Дом Аристо — обычная имеретинская ода — стоит без традиционного второго этажа: там только балки, стропила — скелет жилища, но не само жилище. Ради ремонта Аристо разобрал второй этаж, а денег, чтобы отстроить его заново, нет. Поправить дела Аристо собирается за счет своих не менее нищих родственников. Такова она, эта жизнь — из-за куска хлеба, из-за нескольких монет вспыхивает вражда между людьми, возникают раздоры.

И сам Платон — даже такой, какой он поначалу, еще не провинившийся, не поддавшийся прагматическим расчетам, уже утратил дар просто радоваться жизни как она есть.

У Ираклия Абашидзе есть вдохновенно звучащее стихотворение «Голос у Голгофы». Тот, к кому обращается герой стихов, назван в них Распятым. Но Голгофа, распятие у поэта — не столько евангельские понятия, сколько общечеловеческие символы страдания. Распятый и есть средоточие, олицетворение этих страданий. Лирический герой обращается к нему:

Я червь,
Я молящий о жалости грешник,
Но кто же,
Кто зов твой услышал
И понял, как я?
Ты — властитель
Всех душ, всех глубин тайнозритель,
Мой боже,
Но душу твою
Кто, как я, изучил,
Мой учитель?

(Перевод А. Тарковского.)

Традиционная, веками освященная иерархия здесь перевернута: человек всегда искал сострадания, сочувствия, понимания у Распятого, в страдании человек с ним сравнялся, он даже стал выше — Распятый сам может найти понимание и сострадание у человека.

Отдельный человек и общемировой символ уравнены, они — явления родственные, однопорядковые.

Этой уравненности нет у героя «Мачехи Саманишвили». Платон в картине — смирен и кроток, справедлив и неистощим в способности к терпению. Это уже не тот недалекий ловкач, который у Клдиашвили простодушно хитрил с судьбой, или как там еще назвать это средоточие вечных законов, которые управляют и всем мирозданием, и существованием отдельного человека. Платон фильма безответно покорен этим устоям и уже не ощущает их как живую, естественную необходимость, они стали для него далекими, не доступными его пониманию силами, и неясна теперь человеку их сокровенная суть и направленность. Поэтому и беспокоится Платон, постоянно оглядывается: не нарушил ли я что-нибудь, не вступил ли с этими силами в конфликт? Но чем дальше, тем больше видит Платон, что законы не оказывают уже своего действия, что все идет не так, как должно было бы идти, и не понимая, что это время, сеющее вражду, вносящее беспорядок, отменило извечные законы, находит единственного виновника в мачехе — в том человеке, который своей кротостью



«Мачеха Саманишвили».
Кирилэ — Н. Чачанидзе

внутренне ему близок. Глухая вражда Платона к забеременевшей Эленэ — это уже знамение того, что герой, сам того не осознав, оказался во власти тех социальных норм, которые даже в ближнем заставляют видеть злостного неприятеля, преграду на пути к куску хлеба. В финальной сцене фильма Платон забором делит двор, с яростью насаживая вязанки хвороста на вбитые в землю колья. Старик Саманишвили уговаривает сына жить как прежде, не враждовать и в конце концов почти униженно просит: «Пожалей меня». В ответ Платон с мукой и вызовом бросает: «А меня кто пожалел?» Человек, говорящий такие слова, — трагичен: извечный миропорядок, которому он подчинялся и который руководил его жизнью, не смог спасти, не защитил человека. Не сулит ничего светлого ему и будущее: оно предвещает одну только злобу и вражду. Извечные законы патриархального быта сникли, задохнулись в этом коловращении мелких корыстных интересов. Человек оказывается одинок, опереться он может только на себя самого.

Теперь необходимо вернуться к тому, с чего мы начали, — к диспропорциональности архитектоники фильма, где сильно разросшийся второй «этаж» показался нам «нефункциональным». Однако в свете глубинной идеи фильма «этаж» этот не только необходим, но и органичен. Здесь жизнь открывается герою, дает ему уроки, как жить в «предлагаемых обстоятельствах», в условиях реальной действительности. Но Платон трагически проходит мимо этих уроков, не усваивает их, остается к ним слеп и глух. **В н е ш н е е** содержание данной

стадии сюжета — смешные происшествия, которые приключаются с Платоном и Кирилэ во время их странствия. Внутренний же их смысл — в той фатальной неизменности, с которой повторяется тут одна и та же ситуация — ситуация «втягивания». Кирилэ затаскивает Платона на похороны, потом на свадьбу, на свадьбе Платон ввязывается в драку, начатую Кирилэ; затем на пароме ни сном, ни духом не виновный Платон оказывается врагом компании охотников и вынужден до берега добираться вплавь; наконец, из темной внутренности придорожного духана высовывается мощная, волосатая рука с красным закатанным рукавом рубашки и уже буквально втягивает нерешительно стоящего на дороге Платона внутрь.

Зритель сразу замечает: манеры поведения у Кирилэ и Платона сильно различаются, они противоположны, даже резко и открыто противопоставлены. Платон ни на минуту не забывает о том, ради чего они отправились в путь, стремится сообразовать с этим все свои поступки и действия, он — человек сознательный, имеет свое задание и цель, во всей пестрой череде смешных и нелепых происшествий он выказывает себя человеком порядка. Не таков Кирилэ. Жуир и гуляка, он готов присоединиться к любому скоплению людей, ради чего бы они ни собрались — ради похорон или свадьбы.

Его не нужно никуда втягивать — смысл его жизни как раз в том и состоит, чтобы п о п а с т ь куда-нибудь, сразу же настроиться на ситуацию, войти в тон.

На похоронах принимающим соболезнования родственникам он высказывает красноречивое сочувствие по поводу смерти старика; узнав, что умерла старуха, Кирилэ тут же перестраивается, начинает горько оплакивать ее. Перед родами мачехи Саманишвили Кирилэ утешает отчаявшегося Платона, что еще не все потеряно, что родится девочка — он уверен, а уже если появится на свет младенец мужского пола, он сам, Кирилэ, расправится с этой коварной и неблагодарной женщиной, которая столько страдания доставила пригревшим ее людям. Но узнав, что действительно родился мальчик, Кирилэ и думать не думает ни о какой расправе, радостно палит из ружья в воздух и кричит во всю глотку: «Сын родился! Сын!», а эхо разносит его крик по окрестным горам. Для Кирилэ нет разлома времен, как нет нравственного закона — в любых условиях он будет чувствовать себя как дома. Кирилэ не то чтобы приспособленец по убеждению или сознательному выбору — он значительнее и масштабнее, чем всякая прагматическая мимикрия, он — человек, внутренне эластичный и потому всегда готовый к любым переменам. Так и в любой компании, подвыпив и разгулявшись, он всегда готов затеять драку. К раздору и беспорядку, которые сеют нищета и корысть, Кирилэ добавляет еще и свою лепту: время и Кирилэ «работают» в одном направлении. Н. Чачанидзе великолепно, со вкусом и огромным темпераментом, с почти ноздревским размахом и самозабвением играет эту синхронность своего героя с каждой быстро сменяющейся в беге времени ситуацией.

В картине есть кадр, который хочется читать как символический. Приятелей согнали с парома, Кирилэ выплывает, держась за хвост лошади, Платон же упорно гребет сам, а его обессилевшую клячу в это время уносит поток. Уже с берега Платон горестно смотрит ей вслед, но через какое-то время приятели находят ее на берегу, спокойно пощипывающей травку. Устремленного, знающего свою цель и задачу Платона жизнь постоянно манила, отвлекала, втягивала, здесь она посылает ему знак и предостережение: поддайся, плыви по течению, делай, что я велю. Но глух остается Платон к предостережению — слепо следует своей цели, не умея возвыситься над нею, воспарить над ее унижающей прозой.

И получается, что как раз в пору странствий Кирилэ и Платона и происходят самые важные для смысла картины события, что второй «этаж» рассказанной истории не менее функционален, чем все остальные, только происходят эти события вне интриги, как будто в стороне от нее. На самом же деле эпизоды эти, смешные, а порой и подчеркнуто фарсовые, нужны картине, как нужно грузинской песне

на всесоюзных и международных кинофестивалях, успех лучших наших лент у советской аудитории и за рубежом. В этом — историческая заслуга поколения, дебютировавшего полтора десятилетия назад...

Полтора десятилетия! Уже одна эта цифра должна вызывать у нас беспокойство. За это время в бытии нашей страны произошли крупные перемены, по восходящей двигалось и советское кино, имеющее на своем счету признанные достижения, особенно — в освоении современной проблематики, прежде всего «производственной» темы, в нравственных поисках, в умении будить мысль зрителя, его историческую память, воспитывать социалистический интернационализм.

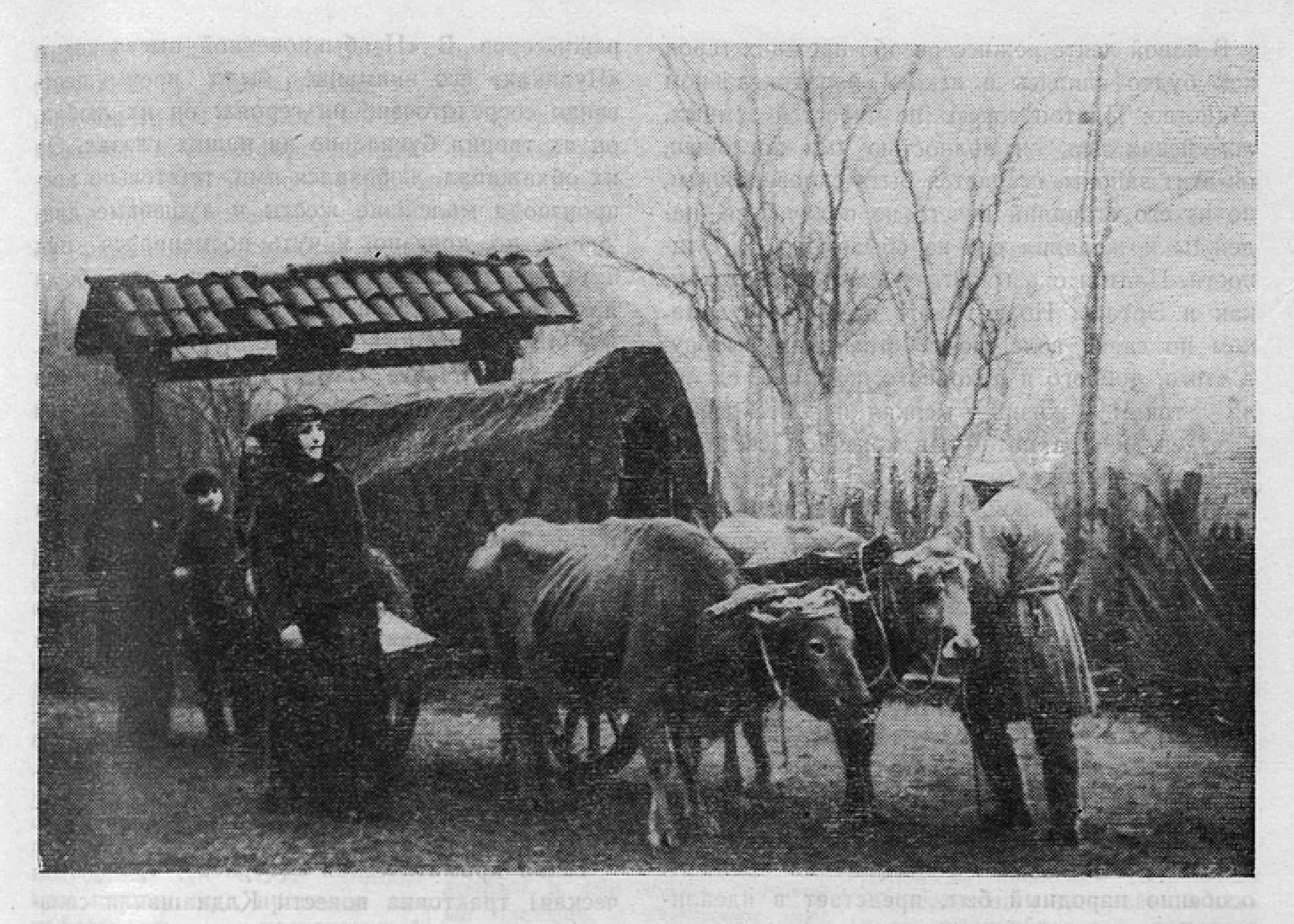
Можно сказать так: мы вышли на новый виток исторической спирали. Значит, искусству нашему нужно свежее пополнение, которое принесло бы в него собственное прочтение действительности, новые темы, обнаружило неизвестные проблемы и коллизии, открыло небывалые людские характеры. Ведь обновление — закон жизни для искусства! А кроме того, мы обязаны думать: кто будет делать фильмы спустя 10—15—20 лет? Кто будет через пять лет выпускать десять-пятнадцать лент в год — мощность студии вырастет именно таким образом! И, наконец, зритель-то меняется, его претензии к экрану растут и усложняются, значит, «входящим в киномир» ничего не останется, как снимать картины лучше, чем нынешние признанные мастера. Жизнь у художников очередной генерации будет куда как трудной! Им — работать рядом с талантливыми, опытными мастерами, равняясь на них, осваивая заложенные ими традиции и в то же время подпирая маститых, внося в традиции собственные новации, которым тоже предстоит стать традициями. Им, молодым, держать руку на пульсе бегущего со страшным ускорением времени, чтобы не упустить существенных его черт, завоеваний и противоречий и суметь показать их сквозь призму людской психологии, человеческих взаимоотношений...

По плечу ли будет нынешним дебютантам решать задачи, выдвинутые эпохой? Вопрос, признаем, непростой. Точнее — непрост ответ. Среди нового пополнения узбекского кино способные и подготовленные художники есть. Но, к сожалению, нет пока оснований видеть в них целостную, связанную общими принципами плеяду, подобную той, что взяла в свои руки узбекское кино в 60-е годы... Чтобы превратить их в такой «корпус», и мы, руководители, и старшие мастера, и они сами, начинающие, обязаны приложить немало продуманных и направленных усилий. Однако нередко еще мы подходим к работам молодых с иных, я бы сказал, с легкомысленных, позиций.

Посмотрев, скажем, не особенно удачный фильм начинающего режиссера, снисходительно рассуждаем: «Ничего, бывает хуже. А это... что ж, отвечает среднему уровню...» Ох уж этот «средний уровень!» Сколькими бедами он чреват... А прикладывать его жалкие мерки к произведению художника, только вступающего на тернистый путь творчества, — порочно вдвойне. Ибо это значит — закладывать надежный фундамент будущих бед и неудач. Требовать от молодых надо куда больше, чем от старших. Парадокс? Нет. Просто взгляд в сегодня из завтра. Понимание наглядной истины: овладевать вершинами киномастерства молодые должны сейчас, сегодня — слава богу, им есть у кого брать уроки. Высокая требовательность к дебютантам должна стать системой. Нет худшего врага в искусстве, чем «средний» или «серый» фильм, то есть фильм, не освещенный мыслью и не облагороженный профессионализмом.

Конечно, нет страховки от появления таких лент. Молодой художник торопится, я это понимаю. Начинающий режиссер нередко готов взяться за постановку любого сценария — лишь бы поскорее. Но мы-то, мы, старшие, обязаны знать, что не каждый сценарий (даже хороший!) подходит *этому* дебютанту — по своему материалу, направлению, жанру. Молодой художник плохо еще знает себя, а мы — в силу служебных обязанностей — должны разбираться в личности начинающего, в характере его дарования, понимать, где его сила, а где — слабость.

Ошибется, при нашем попустительстве, де-



«Мачеха Саманишвили»

переливчатое «оделия, оделия, оделия, ой», не сообщающее — как теперь сказали бы — никакой семантической информации, но отчетливо прочерчивающее ритм песни, мелодический ее рисунок. Так и здесь — во втором «этаже» фабулы начинает прорисовываться и нарастать в силе тема расхождения героя с обстоятельствами времени, с грубой и безусловной правдой жизни.

Герои двух фильмов, прежде поставленных Эльдаром Шенгелая, были антиподами друг другу. Скульптора из «Необыкновенной выставки», как говорится, заел быт. Ради заработка скульптор тесал аляповатые надгробия и бережно хранил глыбу паросского мрамора, чтобы когда-нибудь изваять из нее прекрасную статую. Мечте не суждено было осуществиться, и скульптор подарил глыбу юноше, своему ученику: молодые, как известно, будут счастливее нас.

Так считает каждое поколение.

В другой картине, в «Чудаках», юноша Эртаоз, напротив, отрешался от всего земного — раздавал имущество за долги отца, оставался гол как сокол, вообще оказывался отгороженным от людей — попадал в тюрьму; это его ничуть не огорчало, поскольку тем, кто встречался на его пути ранее, людям, поглощенным своими мелкими и корыстными интересами, Эртаоз был чужд и непонятен. И только в тюрьме он нашел близкую душу — полубезумного старика Христофора, своего аббата Фариа, и вместе с ним осуществил свою мечту — на нелепом и немыслимом летательном аппарате поднялся в воздух, чтобы добраться к своей любимой Маргалите. Но та не поняла ни его любви, ни его великолепного достижения.



бютант-режиссер в выборе сценария — в лучшем случае его ждет звонкий провал, в худшем — да, именно в худшем! — очередной серый, бесцветный фильм. А это может сломать всю судьбу молодого художника. И значит, в определенной мере повлиять на судьбу всего узбекского кино.

Воспитать профессионального режиссера, профессионала-сценариста очень непросто. Воспитать художника твердых взглядов и принципов, понимающего свою работу не как службу, а как служение, — непросто в кубе. И это вовсе невозможно, если начинающий кинематографист не присоединит к нашим усилиям — свои собственные. Если он сам не станет разжигать в себе святой огонь беспокойства, вечное недовольство собой, жажду

«Дуэль под чинарой»

неутомимого поиска, гражданское мужество.

Понимают ли это те, кто только что взялся на «Узбекфильме» за самостоятельную творческую работу? Надеюсь, что понимают. Значит, первый залог будущих удач у нас есть...

Четыре с половиной дебюта

После беседы с А. Абдуллаевым мы решили: начнем с конца — с того самого, что венчает дело. С фильмов. По ним мы сумеем сделать для себя первые наброски «портрета» молодых.

«Дуэль под чинарой» (режиссер М. Абза-

В новой ленте режиссера оба прежних героя как будто слились в некоем парадоксальном единстве: Платон совсем не чурается земных, житейских дел, он полностью ими поглощен, он чтит законы, старается быть справедливым, но из его стараний ничего не получается, надежды и желания его не сбываются. В сущности, Платон оказывается таким же чудаком, как и Эртаоз. Но тот хоть становится чудаком по своей воле, по собственному выбору, а этого, доброго и покорного, подмяла, сделала таким жизнь — мелкая и бескрылая, безыдеальная, а потому, в конечном счете, и безнравственная.

Этой безыдеальной, хотя и правильной, жизни Платон поддался, и потому он трагичен. Он не способен уже, как скульптор из «Необыкновенной выставки», с иронией взглянуть на то, что творит, и тем самым хотя бы внутренне, в своей душе, победить прагматику жизни. В этом смысле о Платоне можно сказать, что он тоже чудак-идеалист, но только чудак-идеалист, который сдался, не смог жить по своим идеальным принципам.

Начиная с романтиков, и до сих пор во многих романах, поэмах и фильмах прошлое, особенно народный быт, предстает в идеализированном виде как «золотое время», когда старейшины были мудры и степенны, юноши — невыразимо сильны и отважны, а девушки сияли неземной красотой. Все жили с достоинством и страхопочитанием, а если и возникали в «золотом времени» какие-либо конфликты, то они тут же справедливо решались согласно извечным законам предков. Эльдар Шенгелая — один из немногих, кто предлагает иную точку зрения на «золотое время», кто стремится увидеть за извечной мудростью, благостностью и раблезианскими пирами жестокие человеческие драмы, столкновение бытовых интересов или вообще — мелкую грызню.

В связи с подобной «оптикой» можно говорить о некоторых новых чертах режиссерского письма Э. Шенгелая. Их можно назвать нарастающей аналитичностью, но дело не в термине, а в существе происходящего в творчестве одного из талантливейших грузинских режиссеров. В «Необыкновенной выставке» и «Чудаках» его внимание было преимущественно сосредоточено на героях: он их любил, он их творил буквально на наших глазах. Он их обхаживал, любовался ими, тщательно воспроизводя малейшие жесты и душевные движения, но, конечно, и чуть посмеивался над ними — посмеивался любя. Герои эти были ярки, они вырастали из обстоятельств изображаемого мира и внутренне перерастали его. Здесь, в «Мачехе Саманишвили», пропорции перевернуты. Интерес режиссера сосредоточен не на феноменальной личности героя, герой в картине ощущается преимущественно как индикатор, как лакмусовая бумага, благодаря которой выявляются, становятся зримыми черты времени, когда нравственные устои, согласно которым хотел жить Платон, треснули и начали разламываться, погребая под собой и нашего героя.

В «Мачехе Саманишвили» потому внимание режиссера перенесено с персонажа во вне, на выявление драматизма ситуации, понуждающей человека прозакладывать душу ради клочка земли.

Такая драматическая (вернее — трагикомическая) трактовка повести Клдиашвили сильно отличается от той экранизации, которая была осуществлена в 1927 году. Критики кино прежде всего подчеркивают сатирическую направленность картины Беришвили и Марджанишвили: все там подвергалось осуждению и осмеянию. Конечно, повесть Клдиашвили, как и всякое значительное произведение, дает возможность для разных интерпретаций. Мы не сетуем поэтому на то, что к нынешней картине ее создатели добавили много новых эпизодов, не содержавшихся в литературном первоисточнике. Ведь они их добавили, развивая суть имеющихся в повести мотивов и указаний. Авторы того, прежнего, фильма скорее руководствовались словами писателя, сказанными по поводу постоянных его героев — обнищавших дворян: «Этих людей можно было пожалеть, если бы они не были такими смешными». Так что различия лент предопределены не столько материалом повести, сколько историческими периодами, в которые ставились оба

лов), «Ясные ключи» (режиссер А. Акбарходжаев), «Дом под жарким солнцем» (режиссеры Ю. Бзаров и З. Ройзман), «Буйный «Лебедь» (режиссер А. Агамирзаев), «Чужое счастье» (режиссер К. Камалова) — на сегодняшний день эти полнометражные ленты и есть творческий итог работы с дебютантами на «Узбекфильме». Впрочем, лишь четыре фильма — «чистые» дебюты, пятый, «Чужое счастье», — вторая работа Камары Камаловой, но она столь резко отличается от первой, что ее можно считать «дебютом наполовину».

Принято считать, что по дебюту далеко не всегда можно судить о будущем творчестве художника. По-видимому, это верно. Но только в том случае, когда речь идет о конкретном сценаристе или режиссере. Перед нами же — группа дебютов. А это уже — явление. Ведь каждое поколение приходит в искусство по-своему и говорит на своем языке. А главное, оно привносит в кинематограф свое мироощущение, представление своей генерации о ее миссии в мире, о том, чем именно она должна продолжить дело предшественников. Во всяком случае, так должно быть. Насколько же отражают увиденные нами ленты направление новой генерации? Бурление эпохи? Движение на стержне жизни? Нравственные и эстетические максимы времени? Все большее сближение советских наций, обмен духовными ценностями меж ними? Глобальные проблемы, в которых разбираться новым поколениям?

Вот лента Мэлиса Абзалова «Дуэль под чинарой», комедия, выписанная в мягких, светлых тонах, комедия, где юмор вызывает, скорее, улыбку, чем смех. Герой фильма — семнадцатилетний мальчуган Нартай. Человек довольно яркого, своеобразного характера. В его душе совмещены противоречивые черты: доброта и честолюбие, готовность помочь ближнему и склонность, мягко говоря, к фантазированию. При всем этом Нартай вовсе не глуп, у него есть личные взгляды на жизнь, в которой он существует по своим законам. Он — из породы чудаков, но как бы ни были странны его причуды, как ни экстравагантны поступки — ему невольно сочувствуешь. Он обаятелен, и у него несомненное понятие о чести. Нартай умеет делать жизнь вокруг многоцветной, интересной, необыденной в обыденности. И весь сюжет фильма несет на себе отпечаток этой необыденности обыденного, раскрывая отношения Нартая с окружающими людьми.

Сын пастуха, Нартай живет в кишлаке возле небольшого городка, помогает отцу. Окончив только что школу, он поступал в ташкентский институт, но завалил экзамены. Вернулся домой, а на следующий год отправился поступать в вуз снова. Вот, собственно, вся фабульная канва ленты. Она вполне реальна и вполне обыкновенна. Каждый год по всей нашей просторной стране в летнюю экзаменационную горячку происходят с абитуриентами тысячи и тысячи подобных историй, но...

Тут и начинаются многие «но», из которых и сплетена живая ткань картины. Ткань эта — продукт неравновесия между обыкновенной, обыденной ситуацией и оригинальной, чуть авантюрной натурой героя. В этом — пружина действия ленты. «Но» — в том, что Нартай, провалившись в институт, перед самым отъездом домой фотографируется в центре фонтана перед Театром имени Навои, пройдя по воде до гранитной сердцевины и вставши там в полный рост, пока фотограф «с берега» щелкает аппаратом... «Но» — в том, что подошедшему милиционеру он показывает авиабилет в Париж, объясняя, что едет туда на конкурс гитаристов, а через час и вправду улетает на маленьком самолетике к себе в Париж, потому что Парижем с легкой руки Железного Хромца Тамерлана зовется городок, возле которого Нартай живет... Дома у него не хватает смелости признаться отцу, что в институт он не поступил, врет он и приятелям, а в доказательство показывает свой снимок в фонтане, разъясняя, что так запечатлевают каждого, кто зачислен в студенты; скрывает Нартай горькую правду и от девчонки, в которую влюблен, он даже приходит с «дружкой» — младшим братишкой, свататься к родителям девушки, а получив вежливый отказ, пытается возлюбленную украсть — нескладно и неумело... Помогая отцу

фильма. Тогда, в 1927 году, старая жизнь, описанная у Клдиашвили, только что стала *пройденным этапом*. В атмосфере подъема, в атмосфере победы над нею она отвергалась тотально — отрицалось все: люди, к ней принадлежавшие, ее порядки, ее нравы, ее привычки, ее страсти. Теперь, по прошествии полувека, на ту, давно ушедшую, жизнь можно взглянуть трезвее, точнее говоря — взглянуть дифференцированнее: увидеть, с одной стороны, бесперспективность ее нравов и порядков, а с другой — посочувствовать людям, которым те нравы и порядки калечили души. Этим новым гуманным и аналитичным взглядом и ценна картина Эльдара Шенгелая.

Содружество

Беседа с тов. Н. П. Яковлевой, секретарем Фрунзенского РК КПСС, г. Москва

Во Фрунзенском районе Москвы стали традиционными творческие встречи деятелей искусств с трудящимися. В соответствии с постановлением Бюро РК КПСС об осуществлении содружества творческих организаций с трудовыми коллективами на предприятиях и в организациях района совместно с Госкино СССР и Бюро пропаганды советского киноискусства СК СССР райкомом партии был проведен кинофестиваль, посвященный 60-летию советского кино.

Открытие фестиваля состоялось в кинотеатре «Россия». В программу были включены концерт «Товарищ кино», в котором принимали участие В. Санаев, А. Ларионова, С. Светличная, Н. Рыбников, Е. Жариков и другие популярные артисты кино.

Рабочие и служащие машиностроительного завода «Знамя труда» и ряда других заводов района, сотрудники Научно-исследовательского тракторного института, институтов автомобильно-дорожного, медико-биологических проблем Минздрава СССР, Научно-исследовательского института имени Н. И. Бурденко, Главного архитектурно-планировочного управления познакомились с новыми работами кинематографистов студии «Мосфильм»—«Иванцов, Петров, Сидоров...», «На новом месте», «Поворот», «Сдается квартира с ребенком», встретились с творческими группами.

Представители киностудии «Союзмультфильм», молодежного кинообъединения «Дебют» студии «Мосфильм» выступили перед зрителями с творческими отчетами.

Безусловно важнейшей формой коммунистического воспитания творческих работников, особенно молодежи, является дальнейшее укрепление шефских связей учреждений культуры и искусства с промышленными предприятиями, колхозами и совхозами, воинскими частями и учебными заведениями.

Об идеологической основе шефской работы говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК XXV съезду КПСС:

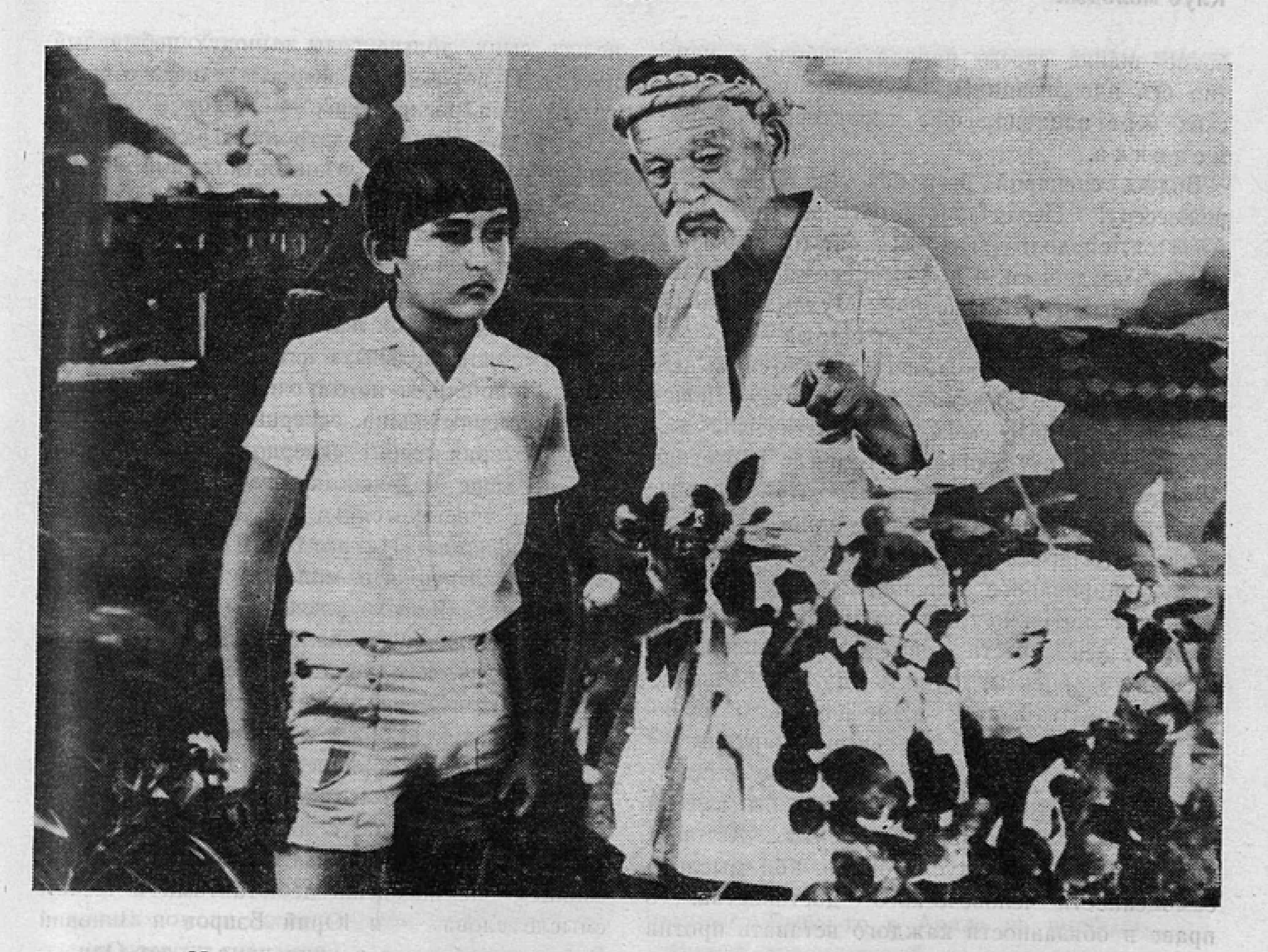
«Можно только приветствовать, что все большую широту получает шефство наших театров, литературно-художественных журналов над заводами, колхозами, над такими стройками, как БАМ и КамАЗ. Опытные мастера руководят коллективами самодеятельности, литературными объединениями, народными театрами. Идет живительный процесс обогащения искусства знанием жизни и, с другой стороны, дальнейшего приобщения многомиллионных масс трудящихся к ценностям культуры»...

Выполняя это указание, парторганизации района рассматривают шефскую работу творческих коллективов как составную часть комплексного подхода к воспитанию трудящихся.

За последние годы формы содружества коллективов нашего района стали значительно разнообразнее — работают киноклубы, университеты культуры, осуществляется творческая помощь художественной самодеятельности. Такое содружество ведет к взаимному духовному обогащению работников искусства и труда, способствует эстетическому воспитанию трудящихся, помогает творческой интеллигенции познавать жизнь в ее многообразии, помогает решению задачи по превращению Москвы в образцовый коммунистический город.

Бюро РК КПСС рассмотрело вопрос «О работе творческих организаций района, редакций журналов и газет по укреплению содружества с трудовыми коллективами и усилению их роли в коммунистическом воспитании трудящихся»; был отмечен положительный опыт ряда парторганизаций по углублению сотрудничества, намечены пути совершенствования и развития этой важной деятельности, значимость которой неизмеримо возрастает в свете Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Беседу вел Л. Гурьян



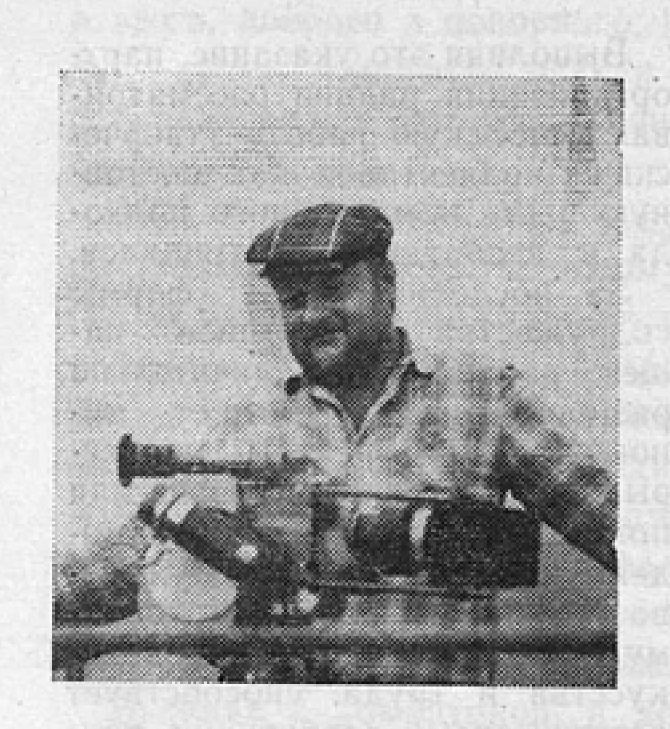
пасти овец, Нартай пускает в ход собственный «новый радиометод», используя привезенные из Ташкента мощные динамики... Из лучших побуждений — чтобы избавить отца от одиночества — Нартай пускается во все тяжкие — в сватовство, выбрав в невесты отцу участковую докторшу, но из затеи этой, естественно, ничего, кроме неловкости и обиды, не выходит... И так далее, и так далее, и так далее — все это тоже из категории «но»...

Картина несколько фрагментарна, каждая из историй, что приключаются с Нартаем, смотрится самостоятельной новеллой, но в любой из них есть «наметки» будущих событий, нити связей с ними. И потому у зрителя возникает ощущение в р е м е н и — не экранного, а действительного, течения жизни героя, из которой выхвачены самые существенные и ув-

«Ясные ключи».
Ильхам — У. Махкамов,
Хамракул-бува — Х. Латыпов

лекательные моменты. Постепенно к нам приходит чувство целостности фильма.

Нартай — мечтатель, понимаем мы. Именно поэтому он часто сочиняет для себя то, чего еще не успела сочинить сама жизнь, но жизнь прорывается сквозь его мечты, заставляя понять многое, чего он не знал раньше. Об этом и рассказывает лента, давая характер Нартая в движении. И это — большое достоинство фильма. Оттенок легкой иронии, незлобивого подшучивания над героем придает картине как бы «четвертое измерение», словно бы вводя в нее еще один персонаж — самого автора с его личным отношением к происходящему. За этим отношением — глу-



Алексей Сахаров

Земля целинная...

— Тетралогия «Вкус хлеба», над которой вы работали вместе со сценаристами А. Лапшиным, Р. Тюриным и В. Черныхом, посвящена двадцатипятилетию освоения целинных земель. Как же был найден ключ к столь значительной, подлинно эпической теме?

— Не сразу. Поначалу мы не знали, как взяться, с какой стороны подойти к громадному по объему и многомерному материалу. Чувствовали себя в положении людей, которым предстоит объять необъятное.

Не скрою, мешали нам и стереотипы в представлениях о подвиге целинников. Надо было разрушить эти стереотипы в сознании зрителей и прежде всего в своем собственном. Пробиться к подлинным эмоционально-психологическим истокам, к мотивам людских поступков в тех трудных жизненных обстоятельствах!

Для меня лично дело осложнялось еще и тем, что, в сущности, я не знал села. Родился в рабочей семье, прожил всю жизнь в городе и никогда всерьез, глубоко не занимался вопросами сельского хозяйства. Читал очерки В. Овечкина, Г. Радова, Ю. Черниченко, В. Солоухина, но, скорее, проявляя к ним досужий интерес горожанина, нежели вдумчивость и пристальное внимание специалиста.

Короче, я не болел темой.

Конечно, взявшись в свое время за сценарий В. Черныха «Человек на своем месте», где речь шла о молодом председателе колхоза, я многое узнал о том, как и чем живет в действительности колхозный председатель. Но, во-первых, в картине «Человек на своем месте» меня более всего занимали не сельские проблемы как таковые, а герой — «деловой» человек, действующий смело и напористо, умеющий хозяйствовать экономно и расчетливо. Во-вторых, то было знакомство с маленьким, ограниченным участком сельского производства, и опыт этого знакомства, естественно, мог лишь в малой степени помочь мне разобраться в таком крупном явлении, как освоение целины, на протяжении многих лет занимающем одно из центральных мест в сельскохозяйственной политике всего нашего государства.

Постепенно мы осознали необходимость... начать с начала, с азов, с нуля — непредвзято освоить весь имеющийся по данной теме материал. И только потом, на основе обстоятельно изученной разнообразной информации, строить здание фильма, вернее, его замысла.

Пересмотрели многие километры хроники. Перечитали огромное количество литературы — от газетных и журнальных статей до увесистых томов. Из всего этого книжного, газетного моря особое впечатление произвели на нас и показались нам самыми важными три книги, которые и сейчас, когда работа над фильмом уже закончена, остаются для меня настольными. Это прежде всего сборник статей и выступлений Л. И. Брежнева «Вопросы аграрной политики КПСС и освоение целинных земель Казахстана». Его мы перечитывали много раз, вчитывались снова и снова. Книга очерков Ф. Т. Моргуна «Хлеб и люди». Научный труд под общей редакцией академика А. И. Бараева «Почвозащитное земледелие».

Побывали мы в подготовительный период и в Казахстане — как говорится, на месте событий: встречи официальные и неофициальные, знакомства, разговоры, сколько их было... И как много они нам дали, как много помогли понять.

Сейчас, когда вышла в свет книга Л. И. Брежнева «Целина», где подробно и глубоко воссоздана историческая эпопея освоения целинных земель, я прочел ее с каким-то особым чувством сопричастности к описанным в книге событиям, словно все, происходившее тогда, уже знакомо и близко мне, я еще раз увидел, на какого масштаба тему мы замахнулись.

Кстати, читая «Целину», я не раз с радостью констатировал, что не было ни одного активного участника целинного движения, с которым бы мы не познакомились, не поговорили тогда, когда начинали работу над фильмом, когда вникали в тему.

Конечно, кое-что потом забылось, многое утратило яркость первоначального впечатления, но по крайней мере три встречи прочно закрепились в памяти. Наверное поэтому именно они оказали впоследствии ре-

бокое знание своего народа, любовь к нему (но без идеализации!), понимание специфических черт национального характера современника.

Видно, сценарий был как раз «по руке» режиссеру! Неслучайно, рассказывает сам Абзалов, он долго искал литературную основу для своего дебюта, а потом, прочитав однажды ночью сценарий Рэксивоя Мухамеджанова, сразу же решил: вот — то самое!

Однако фильм неровен. Случаются в нем начала без продолжений, среди них — почему-то оборванные серьезные тематические нити. Досадно неудачна и история с зоотехником-вымогателем, оскорбившим отца Нартая, инвалида войны. Чтобы прилюдно отомстить обидчику, Нартай устраивает большое и тоже радиофицированное «мероприятие». Все это выглядит натужно-тяжеловесно, хотя авторы и старались внести новые по сравнению со сценарием акценты, придать эпизоду бо́льшую естественность. К тому же и фигура зоотехника явно выпадает из стилистики картины — это давным-давно набивший оскомину плакатно-дидактический злодей, словно бы взятый напрокат из старой-старой ленты... Авторам тут явно изменил вкус. Обидно, ибо мысль о самоценности человеческого достоинства, о праве и обязанности каждого вставать против тех, кто это достоинство унижает, — такая мысль, будь она воплощена в убедительную образную и сюжетную систему, могла стать идейным центром в первом самостоятельном фильме Мэлиса Абзалова.

М. Абзалов вывел в своей комедии живых людей во плоти и крови, с характерами выпуклыми и неоднозначными. К сожалению, в меньшей мере удалось это постановщику фильма «Ясные ключи» Ахрору Акбарходжаеву.

Главный персонаж ленты школьник Ильхам предвкушает поездку с отцом в Крым. Однако отцу, взрывнику по профессии, приходится уехать в срочную командировку. И вместо Крыма Ильхам едет в кишлак к своему дяде. Здесь он знакомится со стариком Хамракуломбува, узнает про его сына, погибшего в войну. Мечтой сына было вырастить голубую розу. Старик, решив осуществить то, что не довелось сыну, долгие годы выводит небывалый цветок. И вот — роза выросла у него в саду, вот-вот она раскроется.

В фильме вроде бы затронуты разнозвучные струны человеческих взаимоотношений. Однако если ты строишь художественное произведение из столь тонкой материи, то и характеры персонажей должны полностью ей соответствовать. Этого как раз и не случилось в «Ясных ключах». Герои ленты четко делятся только на «положительных» и только «отрицательных». Хороший, а потом очень хороший мальчик, примерный папа, скверный дядя, хорошая тетя, которая любит скверного пожилого дядю, все еще надеясь на его перевоспитание. Местами чувствуется в фильме и оттенок «олеографизма». И все-таки, истины ради, следует сказать, что молодому режиссеру-постановщику «Ясных ключей» — А. Акбарходжаеву в ряде сцен удалось вдохнуть в свою ленту жизнь, а однолинейность характеров в определенной мере искупить естественной игрой маленьких актеров, их неутраченным под светом юпитеров обаянием. А это, как мы знаем, далеко не всем дается — поладить на съемочной площадке с детьми!..

Постановщиков фильма «Дом под жарким солнцем» не назовешь дебютантами в тесном смысле слова — и Юрий Бзаров и Зиновий Ройзман работают в кино немало лет. Однако картина эта — первая их самостоятельная экранная постановка. Небезынтересный в основе своей замысел ленты на экране оказался размыт. В картине две линии — так сказать, лично-проблемная и общественно-проблемная. К сожалению, они по сути связаны лишь фигурой героя, которого играет способный актер-дебютант Назим Туляходжаев. В сюжете эти линии развиваются параллельно и смотрятся как две независимых новеллы. Надо полагать, что производственный конфликт был замыслен как ведущий, однако лежащая в его основе история с некачественными панелями, поставляемыми на стройку, где работает прорабом герой, — вторична, если не «третична», к тому же весьма приблизительна и потому вносит в разработку «производственной темы» мало нового.

шающее воздействие на формирование замысла, на нашу ориентацию в «целинных» проблемах.

Я и сейчас в деталях помню беседы с Н. Е. Кручиной, который был тогда первым секретарем Целиноградского обкома. Помню, как увлеченно и потому особенно заразительно высказывал свою точку зрения на судьбу целинных земель академик А. И. Бараев. И, видимо, никогда не забуду, как плакал над клочком земли, распаханным без крайней на то нужды, старый, опытный директор совхоза. Не стану называть здесь его фамилию, но только не будь его, не будь той драматической сцены, я бы, наверное, не смог со всей ясностью и остротой почувствовать, что значит земля для человека.

Вряд ли бы я сумел душой, а не просто умозрительно, рассудком ощутить землю как основу всей нашей жизни.

Обстоятельства сложились так, что после поездки в Казахстан у меня была еще возможность отказаться от картины, но если раньше подобные мысли нет-нет да и приходили в голову, то теперь, прикоснувшись к земле, ощутив свою с ней связь, я уже считал долгом, личной потребностью продолжать работу.

Я заболел темой, увидел, что о целине можно говорить без ложной патетики — строго, серьезно, честно, что героизм на целине — не красивый порыв, а изнурительный, тяжелый будничный труд, в котором заключено подлинное, а не показное величие.

Возможность повести острый, деловой разговор о целине вдохновляла по-настоящему. Конечно, такое деловое, аналитическое прочтение темы в фильме, приуроченном к юбилейной дате, вызывало порой и несогласие, возражения у тех, кто хотел бы увидеть «юбилейную», то есть парадную картину. Что же, остроту, видимо, всегда нужно отстаивать, доказывая свое право на нее, и мы старались не поступаться осознанно избранной нами тональностью повествования. Огромную поддержку нашей позиции в споре с оппонентами оказала вышедшая в момент завершения работы над фильмом книга Л. И. Брежнева «Целина». Самый дух этой книги — такой искренней и человечной — решительно противостоит внешней парадности, она ведь вся, от первой до последней строки, — проникнута стремлением дать точный и объективный анализ проблем, поставленных целиной. Многие из этих проблем, кстати, не решены полностью и по сию пору, настоятельно требуют скорейшего своего разрешения.

Да, целина — не только история, но и неутихающие сегодняшние споры о том, как использовать землю с наибольшей эффективностью. Это-то и делало нашу работу вдвойне интересной и вдвойне ответственной. Мало было добросовестно и честно разобраться в прошлом, необходимо было еще занять активную, продуманную и обоснованную позицию в настоящий, достаточно сложный для судьбы целинных земель момент.

Поначалу вообще мало кто задумывался о том, что целина может поставить многие неотложные вопросы рационального землепользования.

Раньше целину расценивали только как временное подспорье стране, оказавшейся в первое послевоенное десятилетие в трудной экономической ситуации.

Считалось, что пока целина дает высокие урожаи, надо взять от нее все возможное, не задумываясь о последствиях — некогда. Но вскоре стало ясно, что земля не простит потребительского к себе отношения. Несколько победных лет могли очень скоро обернуться трагедией, катастрофой.

Обескровленная, обессилевшая, уже не способная родить хлеб так, как она родила его в начале, земля не устояла бы против ветровой эрозии, которая в Канаде и США, например, привела к образованию безжизненных «пылевых котлов», а это означало бы, что в прах, в прямом смысле слова, обратились бы поистине титанические усилия покорителей целины.

Вот тогда-то и начались споры, началась борьба за сохранение земли, ее плодородия на многие годы и десятилетия. Борьба против тех, для кого сиюминутный результат важнее будущего земли, для кого отчетность перед вышестоящими инстанциями страшнее отчетности перед грядущими поколениями.

Борьба не утихает и теперь. Четырнадцать-пятнадцать центнеров с гектара — это ведь еще слишком мало, мало и одиннадцати процентов чистого пара, то есть незасеваемых площадей, для получения более высоких урожаев, ну, скажем, в сорок центнеров с гектара, которых уже добиваются сейчас в Канаде при тридцати-тридцати пяти процентах чистого пара...

— Я, конечно, понимаю необходимость всех этих цифр для прояснения вашей позиции и публицистической направленности вещи. Но как вам удалось ввести эти исходные данные в ткань художественного повествования?

— Вы знаете, я не разделяю той точки зрения, согласно которой гражданственность может якобы существовать в отрыве от художественности и оправдывать любые творческие издержки.

Да, «гражданином быть обязан», но ведь и поэтом, коли взялся за художественное произведение, тоже должен быть. Другое дело, что тема такая, как, например, тема целинная, может и должна, я думаю, как-то по-своему определять характер, специфику образного

Лично-проблемная коллизия более интересна, а так как партнершей Н. Туляходжаева выступает молодая, но хорошо известная актриса Дилором Камбарова — линия их отношений запросто «забивает» коллизию производственную. Социально-психологическая подоплека интимной истории двух молодых людей — вполне злободневна, прежде всего — для Востока. Героиня Д. Камбаровой, продавщица цветочного магазина, разошлась с мужем, у нее маленькая дочка, но она скрывает это от любимого человека, боясь разрыва с ним. Правда выходит наружу, и объяснение между влюбленными происходит. С этого момента начинается самая напряженная и содержательная часть ленты. В душе молодого человека любовь к женщине борется и с обидой за то, что она ничего не сказала ему раньше, и — со старыми, еще прочными понятиями, утверждающими, что жениться на женщине, уже побывавшей замужем, да еще имеющей ребенка, — позор. Н. Туляходжаев четко обрисовал образ вполне современного, несколько ироничного и уверенного в себе человека, которому вроде бы должны быть напрочь чужды предрассудки прошлого. А вот — на поверку — и не совсем чужды... Тем поучительнее его душевная драма. Жаль только, что авторы к концу приходят на помощь своему герою, несколько сглаживая остроту ситуации.

Выше уже говорилось, что по первой работе рискованно строить догадки о будущем автора. Но случаются такие дебюты, что из них лучше и вовсе не делать прогнозов и экстраполяций... Фильм Мухтара Агамирзаева «Буйный «Лебедь», похоже, претендует на рубрику «производственно-психологический», однако его тема и жанр, мне кажется, с трудом поддаются определению. Сюжет его и конфликт — весьма искусственны, а действия героев мало обоснованы. Актеры тратят много сил, чтобы придать серьезность фабульным коллизиям и отношениям персонажей, им приходится «рвать страсть в клочья» в высокопринципиальной сшибке из-за того, что герой на своем сейнере... обгоняет другие суда рыбоколхоза, или перевыполняет план, потому что знает рыбные места на Арале... Вызывает сомнения и положенная в основу ленты мысль: ежели ты начинаешь как индивидуалист, то кончишь неизбежно как уголовный преступник...

Гаснет экран, и ты думаешь: ну хорошо, предположим, начинающий режиссер не справился с задачей. Бывает. Но как студия могла не заметить просчетов самого сценария, а потом, в процессе работы, не оказать молодому постановщику срочную творческую помощь?

Есть в истории с «Буйным «Лебедем» и еще одна, особенно симптоматичная, деталь. Когда рыбаки выгружали на причал богатый улов и на экране серебрились снятые крупным планом здоровенные рыбины, кто-то из сидевших рядом пояснил:

— Рыбу-то черт-те откуда пришлось везти на съемки — в Арале-то ее почти нет...

Невольно пронзила мысль: как же так?! Придумывали, конструировали, обставляли многочисленными ситуационными подпорками конфликт, а вот попытаться разглядеть подлинную народнохозяйственную и экологическую проблему, столкнув вокруг нее характеры и позиции персонажей, создать совсем другое, серьезное, кинопроизведение, — для этого не хватило... чего? зоркости? знания жизни? смелости?.. Обидно вдвойне. Но может, еще не поздно?.. Рыбы-то в Арале не прибыло.

Самый значительный из всех виденных нами фильмов — и по мысли и по художественным достоинствам — «Чужое счастье» Камары Камаловой. В центре его — проблема столь же животрепещущая, сколь и драматичная.

...Современный колхозный поселок, красивые большие коттеджи. Не так уж и часто встретишь такой, образцово-показательный. Парк, «зеленый театр», полный народа. На эстраде, в президиуме пожилой человек в парадном костюме. Председатель колхоза, раис. Бывший раис. Потому что сегодня его провожают на пенсию, на заслуженный отдых. Провожают человека, всю жизнь отдавшего артели, создавшего прочное, зажиточное хозяйство.

Но отчего так безразличны лица собравшихся? Почему столь банальны подарки?

решения фильма уже на стадии замысла.

Сразу, еще до поездки в Казахстан, нам, к примеру, стало ясно, что «Вкус хлеба» ни при каких условиях не может быть частной психологической драмой, ибо гигантский разворот событий оказался бы при этом неизбежно обеднен.

Дыхание истории ведь далеко не всегда может быть прочувствовано и выражено через частные, не связанные впрямую с эпохой, судьбы. Нам виделась поэтому кинематографическая форма подстать романному, даже эпическому повествованию. Возникала порой мысль о клочкообразном построении фильма в духе ранних романов Дос Пассоса, где герои, охваченные одной эпохой, одним временем, одной исторической атмосферой, существуют, не зная друг о друге, совсем рядом, порой даже не встречаясь. Мысль о Дос Пассосе, как всякая крайняя точка творческого поиска, вскоре отпала, однако нельзя сказать, что она не нашла никакого отражения в окончательном образном решении темы.

Вы, наверное, уже обратили внимание, что и знакомство с «целинной» литературой и знакомство с самими целинниками исподволь побуждало нас выделить три опорные точки и соответственно три главенствующие в повествовании фигуры: практика, имеющего непосредственное отношение к земле; далее, партийного руководителя; наконец, ученого. Постепенно у нас появились даже своего рода «рабочие» образы для каждого из этих троих: земледелец — трудолюбивые руки, партийный руководитель — волевое сердце, ученый — трезвая голова.

Было решено строить фильм, опираясь на судьбу трех главных героев, которые, поначалу не зная друг друга — очень уж велик был масштаб событий,— делали одно общее дело. Этот принцип разрешал сразу несколько художественных проблем. Мы получили возможность органично представить зрителю широкую панораму исторического действия; прослеживая путь героев, обращаясь то к одному, то к другому, осуществлять быстрые и динамичные сюжетные переброски во времени и пространстве. В то же время разные герои открывали разные точки зрения на целинные проблемы и позволяли анализировать «целинную» ситуацию на разных уровнях.

Чтобы довести идею о трех героях до своего логического конца, мы решили, что сценаристы (нас было четверо), разделят между собой обязанности следующим образом: каждый выберет своего героя, согласно индивидуальным склонностям и особому жизненному опыту. А один из нас (им был я) будет координировать действия коллег, выстраивая отдельные эпизоды в единое целое.

Естественно, что такое разделение обязанностей могло осуществляться только при равноправном и активном участии всех в делах каждого.

Над образом директора совхоза работал драматург А. Лапшин, умеющий точно передать профессиональную психологию человека и накопивший большой опыт в художественной обработке документального материала — так в сценарии появился Сечкин, которого в фильме играет С. Шакуров.

В. Черных, долгое время работавший журналистом и хорошо знающий специфику партийной жизни, взялся за создание образа партийного руководителя — так возник секретарь райкома партии Ерошин. Эту роль в картине исполняет В. Рыжаков.

Р. Тюрин обратил свой взор на ученого — так родился образ Игнатьева, которого играет актер Э. Романов. Что касается меня, то чисто литературную, сценарную работу я стремился совместить с режиссерской. И главное, чего я добивался как режиссер — это абсолютного знания материала.

Образы не должны были строиться умозрительно, а только в непосредственной связи с действительностью. Это требование определялось, впрочем, не только заботой о кинематографичной достоверности материала, но и документально-публицистической направленностью замысла. В нашем фильме ни один образ не мог родиться сам по себе, по воле чистого вдохновения, а только лишь из точного знания, что такое чистый пар, зябь, овсюг и т. д. Иначе нам бы не стоило и мечтать о полноправном вступлении в спор о целине. Да куда там в спор — даже от курьезных случайностей мы были бы тогда не застрахованы.

Помню, на первых порах был в сценарии такой образ — «сплетение растительных гадин». И это говорилось про овсюг — нежную зелененькую травку, которая страшна не внешним своим видом, а тем, что оказывается жизнеспособнее пшеницы и выигрывает у нее борьбу за существование.

Примером абсолютно точного знания предмета для меня служит драматургия А. Гельмана. Как он умеет выстроить конфликт, подчас очень сложный, исходя из реальных коллизий современного производства, из понимания всех тонкостей производственного процесса!

Мне кажется, что именно глубокие профессиональные знания во многом и определяют успех его пьес, их «интересность».

— Не знаю, может быть, в моих вопросах есть определенная заданность, которую вы своими ответами поможете преодолеть, но я все-таки не понимаю, не могу взять в толк, как, каким образом проблема, скажем, эффективного использования земельных ресурсов или тот же самый овсюг могут

Почему пионеры, читая приветствия, обращаются к залу, а не к виновнику торжества? Почему и сам он, отвечая на пожелания, не производит впечатления человека, связанного со всеми, кто сидит тут, крепкими нитями дружественности, совместности, взаимного уважения?

Постепенно мы узнаем, в чем тут дело. Да, он был отличным хозяином, бывший председатель. В артели дела шли превосходно. Дома у колхозников — полная чаша. Но — твердый, жесткий, властный, он все решал сам и никогда не колебался, не знал сомнений, ни с кем не советовался. А если кто-либо не соглашался с его решениями — с его методами, — он, не задумываясь, ломал человеческую судьбу. «Ради будущего». Задуматься, не искажают ли цель неправые средства? Ему чужды были подобные самокопания. А щитом его — была власть. Нет, он не был подлецом, не был капризным самоуправцем, в его действиях не было никаких личных симпатий и антипатий. Только — польза дела. Как он ее понимал. А ведь его заслуги перед колхозом и вправду огромны! Он вел артель от победы к победе. К будущему. И он искренне верил, что лучше людей видит их пользу. Лучше понимает, в чем их счастье. И потому — их не спрашивал. К тому же так было проще. И, значит, удобнее ему самому...

Но вот — кончилось. Бывший раис возвращается со своих проводов на заслуженный отдых. А чувствует себя так, словно идет со своих собственных похорон. Потому что колхоз, его дела были для него единственным смыслом жизни. В свою работу он вкладывал всего себя, без остатка. Энтузиазм его не знал пределов. Теперь ему больше не придется творить, творить будущее. Значит, для него будущее уже наступило. И остановилось. Раньше, в кипении буден, он не задумывался, как относятся к нему колхозники. А ныне — людская неприязнь вышла наружу. Как тяжко ему это. Разве он заслужил такую неприязнь? Ведь он жизнь положил, чтобы его односельчане зажили по-человечески...

Идет время, и бывший председатель видит, что его преемник руководит артелью совсем по-другому. И — дела идут. Не хуже, даже лучше, чем раньше. Он видит, как иным становится самоощущение колхозников — они почувствовали себя хозяевами в артели, причастными не только к выполнению решений, но — к их принятию!

В душу бывшего председателя закрадываются сомнения: может, и впрямь он не все делал так уж правильно? Он не желает этих мыслей, гонит их. Чем их заглушить? Только одним — работой. Да и вообще он не умеет сидеть сложа руки. В нем еще так много сил, он способен приносить пользу. Новый председатель предлагает ему работу — но какую? Стать директором колхозного музея?! Остаться наедине с прошлым? Судить самого себя? Только не это!..

Неоднозначную фигуру поставила в центр своего фильма Камара Камалова. Ее главный герой — несомненно личность яркая, сильная, талантливая. Но он не сумел понять простую и важную истину: человек не средство, а ц е л ь всех усилий социалистического общества. В этом заблуждении — его социальная и личная трагедия. Таков урок, что преподносит нам лента «Чужое счастье». Судьба ее главного героя — частная судьба. Но она наталкивает зрителя на серьезные размышления о времени и о себе. О благотворных коренных переменах, принесенных в жизнь села за последние десятилетия последовательной политикой Коммунистической партии, направленной на дальнейшую демократизацию общества развитого социализма.

Роль председателя исполняет Хамза Умаров — актер огромного отрицательного обаяния, один из крупнейших мастеров узбекского кино. Успех фильма — в большой мере его заслуга. Он играет поистине проникновенно. Зритель раздираем противоречивыми чувствами — он и сопереживает по-человечески герою, и критикует его, принимает и — отбрасывает. А это значит, что перед нами — подлинно художественный, многогранный человеческий образ. Как и приличествует искусству.

Фильм не свободен от недостатков. Так, ему не хватает стилевой цельности. Лента сделана в сугубо реалистической тональности, с

породить полет творческой фантазии, даровать художнику вдохновение?

— Дело в том, что разработка характеров через призму той или иной проблематики вовсе не исключает жизненной, эмоциональной наполненности этих характеров и тех драматических ситуаций, в которых оказываются герои. Более того, в отношении к земле, к проблеме сохранения ее для будущих поколений люди проявляются гораздо полнее и ярче, чем в ином житейском конфликте. Да мы и не ограничиваем в нашем фильме разговор о целине чисто сельскохозяйственными вопросами! В основе фильма «Вкус хлеба» лежит принцип, который я бы назвал принципом многогранника. Мы ведь стремились подойти к «целинной» теме с разных сторон: целина и проблема землепользования, целина и принципы партийного руководства, целина и отношения между людьми, целина и время и т. д. Ну а если бы нас волновали только проблемы эффективного использования земельных ресурсов?.. Что же, и это возможно. Надо лишь ощутить драматизм человеческих отношений, скрытый под стереотипной формулировкой проблемы. И я очень рад, что его сумели ощутить актеры, которые снимались в нашей картине, — и те, о которых я уже говорил, и такие известные мастера, как Н. Аринбасарова, А. Ашимов, И. Ногайбаев, Н. Еременко-старший и другие. Актеры поняли, видимо, самое главное — почему плакал тогда директор совхоза, почему проблемы землепользования способны рождать конфликты высочайшего драматизма, поднимать людей на новые нравственные высоты.

— Теперь дело за зрителем?

— Да, конечно, хотя на этот раз специально о зрителе я думал даже меньше обычного. Больше всего меня заботила верность истории и верность истине в современном споре о целине. Ведь и для зрителя, полагаю, эти вопросы исполнены своего жгучего насущного значения. Надо только рассказать о них интересно — живо и увлеченно.

— А как складывались отношения с целинниками, вашими будущими зрителями, в процессе работы?

— Во время съемок у нашей группы оказалось множество внештатных консультантов из числа целинников. И я радовался, ощущая необходимость нашей работы в радушии людей, в их готовности оказывать нам всяческую помощь.

С особым чувством благодарности я должен в этой связи вспомнить о всесторонней помощи и содействии съемочной группе «Вкус хлеба» со стороны ЦК Коммунистической партии Казахстана и Совета Министров Казахской ССР. Без этого содействия, без заинтересованного отношения, без постоянной заботы и помощи со стороны ЦК Коммунистической партии Казахстана и многих партийных организаций республики мы бы никогда не смогли довести нашу работу до конца, не смогли бы понять тему во всей ее глубине.

А как мы все волновались, когда в торжественные дни двадцатипятилетия покорения целины состоялась премьера фильма на казахской земле в Алма-Ате...

В тот день мы поняли, что зрители, сами пережившие те события, о которых мы поведали с экрана, ждали нашу картину с недоверием и настороженностью: «Что-то они там про нас наснимали?!»

Но после демонстрации фильма я с чувством счастья и гордости ощутил, что в целом нашу картину целинники приняли.

Нам хочется, чтобы проблемы, которыми мы болели около пяти лет, заинтересовали также и всех зрителей страны, на всем ее пространстве. Ведь эти проблемы касаются всех нас.

Интервью вел Л. Маратов

ЧИТАЙТЕ В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ «ИК»

С. Бондарчук и И. Скобцева. В творческой мастерской ВГИКа;

С. Ростоцкий, беседа «за рабочим столом» с А. Медведевым;

«И мастерство, и вдохновенье» — воспоминания С. Юткевича, М. Донского, Евг. Андриканиса, Г. Чухрая, В. Юсова, В. Горяева, Н. Жантурина о Сергее Урусевском, беседы с ним и страницы из его дневника;

Н. Мордвинов. На съемках «Маскарада» (из дневника);

А. Демидова, новая глава из книги «Вторая реальность»;

А. Тарковский, новая глава из книги «Сопоставления»;

В. Баскаков. Статья «Ниспровергатели реализма»;

Ингмар Бергман. Сценарий «Змеиное яйцо»;

А. Лапшин, А. Сахаров, Р. Тюрин, В. Черных. 2, 3 и 4 серии сценария «Вкус хлеба».



«Дом под жарким солнцем».
Эркин — Н. Туляходжаев,
Назира — Д. Камбарова

благородной сдержанностью, и потому странно смотрится неоднократно возникающий вдруг кадр: некая вполне условная пейзанка-дехканка в национальном костюме идет по бесконечному вспаханному полю — видимо, символ воспоминаний героя...

И еще одно — затянут финал. Кажется, вот уже можно поставить точку, все сказано, теперь пусть зритель додумает сам — но действие продолжается. Ага, это уже и вправду конец! Но лента крутится еще и еще...

●

Какие же соображения приходят после просмотра новых фильмов, сделанных начинающими узбекскими художниками?

Поколение 60-х годов принесло в узбекский кинематограф сильную мысль, жажду проблемности, социальную и художническую энергичность, индивидуальность каждого мастера. Хотелось бы, чтобы новая генерация сценаристов и режиссеров следовала этим прекрасным традициям национального кино решительней и уверенней. Чтобы перенимала в этом смысле опыт и своих коллег-сверстников, работающих в других отрядах советского многонационального кино.

Что мешает одаренным узбекским дебютантам? Робость? Неуверенность в своих силах? Или, как говорил А. А. Абдуллаев, склонность иных молодых искать пути полегче, заботиться прежде всего о «проходимости» первого своего фильма, о том, чтобы на всех перегонах была ему сразу же зеленая улица?

Некоторые коррективы вносит перечень

Владимир Яковлев

Точка отсчета

Интервью с комментариями

Грядущее создается сегодня.

Сие — не риторический пассаж, не лозунг, рассчитанный на волну эмоций. То, что не так давно составляло привилегию фантастов — прорыв вперед сквозь пространство времени, — превратилось ныне в обыденные служебные обязанности тысяч и тысяч специалистов. Экономисты и статистики, инженеры и социологи, демографы, государствоведы, администраторы в Госплане, ведомствах, научных центрах прогнозируют, рассчитывают, планируют, готовят ход дел в нашем обществе на последние декады уходящего столетия, на начало XXI века. В разработках этих и обретает реальное воплощение стратегия партии — социальная, экономическая, политическая.

Грядущее создается сегодня... В словах этих не лозунг, но сугубо деловая констатация сути вещей, той самой связи времен, которая не вправе распасться. Особо истинна эта истина применительно к художественной культуре, тонкой и уникальной сфере человеческой деятельности, к сфере, в которой, как нигде, быть может, сплетено в единый узел ч т о и к т о. Ведь ценность творимого зависит от творцов, а каждый из них неповторим и незаменим; не только от владения ими навыками ремесла, от мастеровитости, но от знания жизни, принципиальных позиций и — от индивидуальности, глубины и своеобразия природного дара. Состояние искусств з а в т р а есть прямая функция того, как с е г о д н я общество пестует, взращивает молодую художественную поросль, тех, кому в недалеком будущем предстоит принять на свои плечи большую долю ответственности за духовную жизнь народа.

Грядущее многонационального советского искусства... Забота о нем общества развитого социализма воплощена в Постановлении Центрального Комитета КПСС «О работе с творческой молодежью», акте, соединившем в себе глубину теоретического труда с детальной проработанностью практической программы действий. Этот партийный документ стал мощным катализатором для всех видов и форм работы государственных органов, творческих союзов, комсомола с молодыми литераторами и художниками, актерами и режиссерами, музыкантами и архитекторами, положив в основу внимание и требовательность.

Творческая общественность не выпускает из поля своего зрения творчество молодых кинематографистов. С готовностью прислушиваясь к голосу самих молодых, публикуя статьи и рецензии, интервью и репортажи, анкеты и «круглые столы», рассматривающие работу художников нового поколения, общая и кинематографическая пресса постоянно стремится привлечь внимание своей многомиллионной аудитории к столь важному участку жизни советского кино. И, одновременно, показать, какие благотворные перемены произошли на этом участке, вызвав умножение дебютов, появление новых имен и удачных фильмов.

Значительное оживление работы с молодыми художниками и творчества молодых художников очевидно во всех национальных кинематографиях, хотя, конечно же, процесс этот развивается неравномерно. Несомненный интерес в этом смысле представляет опыт Узбекистана, где Госкино республики, Союз кинематогра-

сценариев, уже готовых или находящихся в работе у молодых. Так, Д. Исхаков, сценарист «Ясных ключей», написал проблемную вещь о современной молодежи. Скоро будет запущен в производство сценарий А. Бородина о боксере Руфате Рыскиеве. А. Акбарходжаев приступает к фильму о современной Советской Армии по сценарию А. Александрова. В планах — работа молодых над сценарием и фильмом на очень важную для республики тему: женщина-руководитель.

Будем верить: подлинная проблемность, стремление вторгнуться в нетронутые еще тематические пласты революционной нови Узбекистана все чаще станут сопровождать работу поколения конца 70-х, все чаще молодые кинематографисты Узбекистана станут приниматься за дело, охваченные весельем и отвагой, без которых не мыслимы никакие победы...

В немалой мере ответственность за это — на тех, кто организует на «Узбекфильме» и в Союзе кинематографистов республики воспитание молодых. Об этой первостепенно важной работе и пойдет сейчас речь...

Сценаристы

Вот уже около пяти лет на студии «Узбекфильм» действует сценарная мастерская. Руководит ею Одельша Агишев, воспитанник ВГИКа, один из самых талантливых советских кинодраматургов, участник создания таких примечательных фильмов, как «Нежность», «Влюбленные», «Чрезвычайный комиссар», «Без страха», «Седьмая пуля». Здесь подготовлены сценарии «Ясные ключи» (Д. Исхакова), «Дуэль под чинарой» (Р. Мухамеджанов), «Дом под жарким солнцем» (А. Файнберг, Р. Мусаджанов), несколько сценариев мультипликационных лент.

— Одельша Александрович, — спросили мы Агишева, — почему была создана сценарная мастерская?

— У нас в республике немало профессиональных писателей, но почти нет своих кинодраматургов. Существует некий пиетет перед московскими сценаристами. На обсуждениях то и дело слышишь: «Вот приедет товарищ Н. из Москвы — посмотрит, разберется...» Слов нет, московские кинодраматурги немало творческих сил вложили в развитие узбекского кино. И впредь мы обязательно будем привлекать их к работе. Но надо, обязательно надо готовить и свои, национальные кадры сценаристов. По-моему, сценарист должен быть «заражен» кинематографом, как болельщик хоккеем. Только подцепив эту «заразу», прозаик может стать кинодраматургом. Переход в достаточной степени нелегкий. Вот для того, чтобы молодой писатель «захворал» кинематографом, чтобы он научился труду сценариста, и существует наша мастерская. В этом — цель ее деятельности.

— А как вы отбираете людей для мастерской?

— Собственно, я их не отбираю, я их ищу. За последние годы я прочитал все, что издали человек пятьдесят молодых литераторов. Мне обычно не верят: «Где вы столько откопали?!» «Откапываю» я довольно просто. Беру справочник СП Узбекистана и выписываю все новые имена. Потом иду в библиотеку и читаю подряд все их книги. После этого тура часть «кандидатов» отсеивается. Оставшимся я звоню, представляюсь и задаю один и тот же вопрос: «Любите ли вы кино?» Не было случая, чтоб кто-нибудь ответил: «Нет». Правда, если вслед за сим следуют восторги по поводу последнего замечательного египетского фильма, разговор быстро закругляется. В противном случае несколько удивленный любитель кино получает приглашение — поговорить о возможном сотрудничестве в сценарной мастерской. На студии мы с директором «Узбекфильма» Ульмасом Рахимовичем Умарбековым устраиваем нечто вроде собеседования. Если наши с ним мнения о кандидате совпадут, тот становится полноправным членом мастерской. Иногда кандидатуры предлагает сам Умарбеков.

— По какому принципу построена работа с молодыми сценаристами?

— Мы избрали довольно жесткую конкурсную систему. Имею в виду как темы, так и сроки. С каждым членом мастерской заклю-

фистов, киностудии много сил вкладывают в воспитание творческой смены.

Вот почему мы решили поближе познакомиться с тем, как обстоят ныне дела в Ташкенте. Рассмотреть частный, так сказать, случай общей ситуации.

●

Первое слово — председателю Госкино Узбекской ССР Абдулахату Абдуллаевичу Абдуллаеву:

— Ныне на «Узбекфильме» — весьма сильный творческий состав. Его основа, становой хребет — мастера, принадлежащие к тому поколению, которое веско заявило о себе в шестидесятые годы. После первых же лент Шухрата Аббасова, Эльера Ишмухамедова, Равиля Батырова, Али Хамраева, Учкуна Назарова — с узбекского игрового экрана повеяло ветром перемен. Стало ясно: «шестидесятники» — совершенно новое явление в нашем национальном кино. Стремясь впитать сплав родной им культуры Востока с культурой общечеловеческой, осваивая опыт всего советского, прежде всего — русского, кинематографа, они в лучших своих работах выказали эрудицию и мысль, зоркость художнического и философского взгляда на явления истории и современности, органический интернационализм и — одновременно — нажитую профессиональную выучку, неплохое понимание экранной формы, стилистики, драматургии. Одна за другой выходили из их рук картины, вызвавшие интерес всесоюзного и узбекского зрителя, получившие признание в кругах профессионалов — «Ташкент — город хлебный», «Белые, белые аисты», «Яблоки сорок первого года», «Нежность», «Влюбленные», «Чрезвычайный комиссар», «Без страха», «Ждем тебя, парень», «Седьмая пуля», «Мой добрый человек», «Это было в Коканде»...

Отдавая себе отчет в том, что искусство — мощное оружие познания и осмысления действительности с наших партийных позиций, что ему под силу в зародыше подметить новую общественную и нравственную проблему, процесс, коллизию, новые коммунистические черты личности и раскрыть их в образной форме, — кинематографисты поколения 60-х, художники, современные по духу, каждый — со своими пристрастиями и индивидуальным творческим почерком, старались расширить тематический диапазон узбекского экрана. Заметных успехов достигли они в лепке народного характера. Характер этот на узбекском национальном экране претерпевал на различных этапах постепенные изменения, он диалектически, непрерывно развивался. «Эти изменения, это развитие были, несомненно, обусловлены, — писал секретарь ЦК КП Узбекистана А. Салимов, — с одной стороны, историческими обстоятельствами, кардинальными переменами в жизни республики, которые принесла Октябрьская революция и Советская власть, а с другой — углублением профессионального мастерства художников, ростом самого киноискусства, трудным, но упорным его движением к уровню, достойному современного кино»[1]. В этой эволюции отразился и благотворный процесс интернационализации нашей жизни, сближение братских наций и народностей страны, возникновение новой исторической общности — советского народа.

Узбекский кинематограф прошел путь от простодушной прямолинейности образов — к характерам сложным, многогранным, психологически отточенным. Без этого, конечно же, невозможно было бы найти высокой точности художественный эквивалент противоречивым событиям истории, сложным явлениям современности.

Повторяю, благодаря художникам этого поколения узбекский кинематограф как бы обрел второе дыхание. Он не нуждался больше в великодушной «форе», которую традиционно давала ему критика (как «молодому киноискусству»). Отныне такая «фора» была бы оковами на его ногах. Судить о наших фильмах теперь следовало только по большому, общесоюзному счету.

Пережив в 60-е — начале 70-х годов к а ч е с т в е н н ы й скачок, кино республики вышло на всесоюзный и мировой уровень. Свидетельство тому — череда призов и премий

[1] «ИК», 1971, № 9.



«Буйный «Лебедь».
Камал — Б. Хамраев,
Полат — М. Раджабов

чается договор сроком на год. За это время он обязан написать сценарий. Если ему это удастся, договор пролонгируется еще на год и так далее. Было несколько случаев, когда люди уходили, не выдерживали такой системы. Но я считаю ее эффективной, потому что она позволяет отобрать лучших, активизирует творческие способности. Зачем плодить посредственных кинодраматургов, если из них могут получиться хорошие прозаики или поэты? Что касается темы, то мы ставим перед членами мастерской два условия: во-первых, писать можно только о современности, во-вторых, работать можно только с оригинальным замыслом.

Многих членов мастерской «Узбекфильм» посылает учиться на Высшие сценарные курсы. Их закончили Джасур Исхаков, Рэксивой Мухамеджанов, Махмуд Туйчиев, поступает Александр Файнберг. Это — подготовка. Сама же функция мастерской заключается, пользуясь официальной формулой, в «помощи начинающему кинодраматургу по созданию сценария». Сценарист — в постоянном контакте с нами. Мы всегда в курсе того, на какой стадии его работа, когда он примерно ее завершит. К каждому нужен свой подход: одному надо помогать в процессе работы, другого — лишь зажечь интересным поворотом темы, а потом только контролировать, как идут дела. Сегодня, например, я звонил одному из членов мастерской. Застал его в самом радужном настроении: «Сценарий уже почти готов, есть два варианта!» Зная этого челове-

ка, посоветовал не терять даром времени и писать третий вариант.

— Какой из новых сценариев, подготовленных в мастерской, наиболее, по вашему мнению, примечателен?

— Пожалуй, сценарий Андрея Бородина о боксере Руфате Рыскиеве. Рыскиев — человек с интереснейшей биографией, и спортивной и просто человеческой. Например, в восемнадцать лет он удочерил двух маленьких девочек, оставшихся без родителей. На серьезнейшем международном соревновании провел и выиграл решающий бой, хотя у него были сломаны два пальца... Словом, примечательной «фактуры» у Андрея было в излишке, да и трансформировал ее Андрей творчески удачно. Сценарий получился серьезный, искренний — быть может, еще и потому, что автор сам в свое время был боксером. Фильм должен выйти к Олимпийским играм в Москве, и если после творческой интерпретации режиссера на экране останется хотя бы треть того, что есть сейчас на бумаге, получится, мне кажется, неплохая картина.

...Намек руководителя сценарной мастерской был весьма прозрачен — основная вина за полуудачи и неудачи, если они постигают дебютные фильмы, лежит, по мнению О. Агишева, на постановщиках, «ухудшающих» литературную основу фильмов. Пожалуй, стоило прочитать сценарии, сравнить их с рассмотренными в предыдущей главе фильмами. Что же выяснилось? Одельша Агишев если и не безоговорочно, то все же в немалой мере прав...

●

Теперь — беседы с воспитанниками сценарной мастерской.

Джасур Исхаков:

— На «Узбекфильме» заботятся о нас, начинающих кинодраматургах. У нас есть все для работы. Дело поставлено таким образом, что с первых же дней ощущаешь свой труд и как праздник, и как большую ответственность. Мы знаем, что наших сценариев ждут, что они необходимы студии. Каждому из нас есть на кого опереться, если что-то не ладится, если возник какой-то барьер...

Рэксивой Мухамеджанов:

— Работая над сценарием, я постоянно советовался с руководством сценарной мастерской. Обсуждал каждую часть сценария. Получил немало советов — конкретных, по существу. Например, в первом варианте сценария «Дуэль под чинарой» действие начиналось сценой в аэропорту, откуда Нартай улетает домой. Агишев предложил изменить: а что если герой сразу каким-то поступком покажет суть своего характера, характера веселого чудака? Но какое придумать ему чудачество? Послушай, сказал Одельша Александрович, вспомни какую-нибудь студенческую байку. И я вспомнил, как один мой институтский друг, поспорив с приятелями, искупался в ташкентском фонтане. Эту историю мы «немножко» изменили, и Нартай полез фотографироваться в фонтан перед Театром Навои...

Мы, молодые сценаристы, все время ощущаем, что нужны студии, что от нас ждут творческой отдачи. Это — подстегивает, разжигает...

Режиссеры

Разговор начинает Шухрат Аббасов:

— Узбекский кинематограф по преимуществу кинематограф режиссерский. То, что наше кино стало современней, острее, проблемнее, то, что оно стремится все глубже и глубже осмысливать сложнейшие пласты истории и сегодняшнего дня, — прежде всего дело рук режиссеров. И когда говорят о творческих поколениях в кинематографе республики, тоже имеют в виду главным образом режиссеров. Моих сверстников относят ко «второму дыханию» Узбекфильма. Ныне мы в преддверии «третьего дыхания» — надеюсь, такое бывает. Подчеркну: именно в преддверии. Не могу пока что утверждать, что новая генерация уже сформировалась как нечто целостное. Покуда это, скорее, несколько режиссеров, почти одновременно сделавших свои первые фильмы. Я затруднился бы ответить на вопрос, что еще их объединяет. Степень их мастерства тоже неровна. Камара Камалова первым же фильмом заявила о себе как о профессиональном,

одаренном режиссере. Работы других молодых пока еще менее зрелы. Наше поколение входило в искусство эдакой плотной квадригой.

Молодые семидесятых годов входят, я бы сказал, рассыпным строем... Что ж, в искусстве случается по-всякому, тут правил быть не может.

Да и вообще, думаю, главная заповедь для нас, «шестидесятников» — не пытаться превратить новое поколение в подобие нас самих. Напротив, чем меньше они будут походить на нас, тем лучше. Мы тоже отличаемся от своих предшественников. Ведь в искусстве главное — особица. Это касается как творческой личности, так и поколения творцов. Конечно же, есть свойства, которые должны объединить нас и новую генерацию: идейная и художническая зрелость, имманентная эпохе, — то есть умение проникать в суть явлений, в смысл времени, особый интерес к исследованию в искусстве самых животрепещущих проблем общества, стремление отразить в движении такие решающие черты эпохи, как, например, интернационализм советского общества, и — обогащение национальной жизни, национальных культур. Нам следует понять, нащупать тенденцию тех, кто приходит в наше кино сегодня. Более того: если они сами еще в своей «особице» не разобрались, наш долг помочь им в этом. И — не допускать, чтобы фильмы начинающих были ремесленны и одноликн. Вот основной смысл и основное направление работы с молодыми режиссерами.

Беседа с директором «Узбекфильма» У. Умарбековым:

— Ульмас Рахимович, каковы основные принципы работы с начинающими режиссерами?

— Слово «работа» здесь неточно. Ведь оно предполагает некое жесткое и постоянное воздействие студии на дебютанта, а именно этого мы стараемся избежать. Не опека дебютанта, а помощь ему — таков наш принцип. Начинающий режиссер должен иметь возможность с а м сделать фильм.

— А если провал?

— Каждый дебют имеет две стороны. С одной, — он заключает определенные элементы учебы для начинающего режиссера, с другой — это единица в плане студии, фильм, который пойдет в прокат. Какую же форму должна обрести помощь дебютанту? Мне кажется, мы нашли оптимальный вариант. Наверное, вы заметили в наших дебютных картинах не совсем обычные титры: художественный руководитель фильма такой-то, имя рек. Например, худруком «Ясных ключей» А. Акбарходжаева был Эльер Ишмухамедов, «До́ма под жарким солнцем» — Равиль Батыров. Такой руководитель постановки есть у каждого дебютанта, он постоянно в курсе работы над фильмом, к нему режиссер обращается в первую голову. Притом дебютант сам выбирает себе руководителя из числа опытных режиссеров студии, того, кто ему ближе по творческой индивидуальности. Поэтому можно говорить о своеобразной форме творческого сотрудничества меж ними, о сотрудничестве, необыкновенно важном для начинающего, но полезном и для мастера. Помимо чисто практической помощи дебютанту, такая рабочая связь помогает поколениям режиссеров лучше узнать друг друга, способствует преемственности опыта и традиций...

В разговор вступает Юрий Бзаров:

— «Дом под жарким солнцем» — дебют, а вот меня дебютантом назвать трудно: и возраст уже не тот, и в кино работаю давно. Много лет был вторым режиссером, самостоятельно снимал ленты для ТВ. Поэтому, когда мы с Зиновием Ройзманом выбирали себе художественного руководителя, меня не оставлял какой-то неприятный осадок: неужто нам, далеко уж не птенцам, нужен дополнительный контроль?

Кто не знает, как это бывает. Появилась задумка, прикинул — вроде ново, занятно. Показал кому-нибудь, а тот взял да и раскритиковал. И работать уже не хочется, кажется, и вправду чепуху придумал! А тут будет смотреть не кто-нибудь — Равиль Батыров. Невольно призадумаешься.

Вспоминаю подобные свои опасения и ра-

дуюсь: ни одно не оправдалось. Сотрудничество с Равилем оказалось для нас с Зиновием очень плодотворным. Работа над картиной шла непросто. Приходилось перекраивать сценарий, даже изменять сюжет. Батыров помог нам найти оптимальный путь, оптимальное направление ленты. Когда мы заканчивали съемки, Батыров был очень занят. Он работал над фильмом «Любовь и ярость». Картина делалась совместно с югославами, там были свои трудности, но Равиль, вопреки всему, выкроил время посмотреть отснятый материал, дал конкретные советы. Мы все время чувствовали его дружеское плечо...

Художественным руководителем фильма «Дуэль под чинарой» был Георгий Данелия. Вот что рассказал о работе с ним режиссер картины Мэлис Абзалов:

— Все началось с того, что я не знал, какого жанра ленту буду делать. Нет, совершенно серьезно! Картина числилась по рубрике комедии, а я, сколько ни перечитывал сценарий, не чувствовал в нем особой комедийной закваски. В таком вот неопределенном состоянии я и поехал в Ленинград к Георгию Николаевичу Данелия — повез режиссерский сценарий. Данелия исчеркал его сначала до конца пометками (как оказалось после, очень справедливыми), а насчет моих сомнений сказал: «Поверите ли, Мэлис, я сам порой не знаю, в каком жанре получится фильм. Работайте, а что выйдет — вам критики растолкуют». И правда, растолковали — оказалась все же комедия.

С Георгием Николаевичем мы встречались еще не раз — я ездил в Ленинград, он приезжал в Ташкент. После каждой встречи накопившиеся у меня проблемы решались как-то сами собой.

Помощь худрука дебютанту полезна, если она конкретна. Данелия с самого начала придал нашему сотрудничеству именно такой характер. И я ему чрезвычайно признателен...

— Позвольте мне дополнить Мэлиса, — говорит директор «Узбекфильма» У. Умарбеков. — Сценарий Р. Мухамеджанова написан в жанре лирической комедии — что бы ни говорил Абзалов. А Георгий Данелия внес в фильм некоторые элементы эксцентрики. Фильм от этого только выиграл. Чтобы не быть голословным, приведу пример. Помните, как Нартай вызывает на дуэль зоотехника, оскорбившего его отца? Утром вокруг поляны, где назначена встреча противников, собираются жители кишлака. Волнуются: неужто и впрямь будут стреляться? Но у Нартая совершенно иные планы. Он устанавливает динамик, подключает к нему магнитофон, и над поляной звучит записанная на пленку композиция, посвященная героической жизни отца. Это и есть «выстрел» Нартая. Что может ответить зоотехник?.. Так, весьма патетически, я бы даже сказал выспренне, выглядела сцена в первом варианте. Данелия предложил дать эпизоду какую-то чисто комедийную «окантовку». И вот младший брат Нартая путает магнитофонные пленки и включает собачий лай (Нартай записал его, когда экспериментировал с новым радиометодом пастьбы овец). На лай сбегаются все собаки округи и целой сворой устремляются за зоотехником, который, решив, что в этом и заключается «дуэль», удирает к своей машине. Тут характер сцены резко меняется: люди расходятся возмущенные — «Что за мода травить человека собаками?!» Нартай пытается что-то объяснить, его не слушают, и тут Нартай наконец включает нужную запись... Во всю мощь гремит динамик. Прошедшие полпути до кишлака люди останавливаются, слушают. Замирает у машины зоотехник. Второй вариант лучше: он и попал в фильм. На эксцентрическом, буффонном фоне выспренная патетика сцены смягчилась. Хотя и не до конца утратила свою изначальную искусственность.

— Да, Ульмас Рахимович, отнюдь не до конца... Но скажите, пожалуйста, вот что. На студии вот-вот появится еще один дебютный фильм: «Старик едет за тандыром» Юрия Сабитова...

— Очень существенный для нас дебют. Дело в том, что картина Ю. Сабитова — первый наш опыт сотрудничества с московским экспериментальным объединением «Дебют». Студии гораздо выгоднее, если молодой ре-



«Чужое счастье».
Абдурахман — Х. Умаров

жиссер возьмется за полнометражную картину, накопив уже некоторый опыт на «Дебюте», где ему представляется большая свобода действий, а неудача не так страшна, как при съемках планового фильма. Да вы поговорите с самим Юрой.

Юрия Сабитова мы нашли в монтажной.

— Мне очень повезло с дебютом в «Дебюте», — сказал он. — Условия работы там просто прекрасные, отношение руководителей — благожелательнее не бывает. Сроки, честно говоря, такие, что можно не одну, а при хорошем темпе и две короткометражки сделать. А самое важное вот что: и при разборе сценария, и при подготовке съемок, и при просмотре снятого материала все время ощущаешь, что тебе стараются предоставить большую самостоятельность. Никто не давит на дебютанта, все рекомендации — только в форме совета. Это замечательный метод! Но скажу сразу: самостоятельность в «Дебюте» — это вовсе не право на легкую жизнь, это — возможность работать в полную силу.

И заключительный вопрос У. Умарбекову:

— За последнее время на «Узбекфильме» состоялось пять «чистых» дебютов. Это не так уж мало. Сохранится ли такой темп в будущем, как вы полагаете?

— Скорее всего, нет. Ибо дебют — не самоцель. Цель — профессионализация молодых кадров. Цель — формирование нового поколения мастеров, чье творчество должно внести новые краски в общую палитру узбекского кинематографа. Конечно, каждый год

мы будем направлять молодежь на учебу во ВГИК. Упор же будет сделан на углубление работы с уже дебютировавшими режиссерами. Мы теперь примерно представляем себе, какие темы и какие сценарии есть смысл предложить каждому из них. Конечно, время от времени, по мере появления на студии выпускников ВГИКа и Высших курсов, в титрах фильмов станут появляться новые имена. Но нового «дебютного бума» я пока не предвижу. Дело теперь не в числе, а в умении.

●

Читатель, конечно, обратил внимание, что в беседах наших с творческими работниками «Узбекфильма» речь шла по преимуществу о вопросах «технологических», профессиональных в тесном смысле слова, о конкретных деталях работы над сценарием и над фильмом, организационной стороне дела. Словом, о тактике работы с молодыми. Это хорошо и полезно. Однако куда меньше внимания было уделено проблемам стратегии: что делается, чтобы обострить социальное зрение молодого художника, воспитать в нем вкус к актуальной проблематике, научить творческой зоркости, умению ориентироваться в многосложных процессах и противоречиях истории и современности; чтобы, наконец, взрастить в нем гражданственную отвагу, умение бесстрашно и до конца отстаивать свои принципы, взгляды на искусство и жизнь, безбоязненно браться за самые важные и трудные темы эпохи, отдавая себе отчет в том, что путь первооткрывателя в искусстве никогда не был и не будет легким. А ведь именно такая стратегия формирует лицо поколения!

Думается, что мастера узбекского кинематографа усилят свое внимание к проблемам стратегии в том большом и плодотворном труде по воспитанию творческой смены, в который они из года в год вкладывают так много энергии, творческих сил и чувства ответственности перед искусством. С тем, чтобы молодые сценаристы и режиссеры с большей решительностью вторгались в реалии революционной нови нашей великой эпохи, исследуя, отражая ее на экране с подлинным профессионализмом.

Что думает об этом первый секретарь Союза кинематографистов Узбекистана Малик Каюмов?

И вот завершающее интервью — говорит Малик Каюмович Каюмов:

— Да, делается сейчас в этой сфере у нас немало. Но то, что мы делаем, надо было начинать лет десять назад. Тогда, думаю, мы были бы вправе говорить о прочных связях, о преемственности двух поколений на «Узбекфильме». А так — образовался большой меж ними временной разрыв. Очень приятно сказать: «На наших глазах рождается новое поколение художников кино». Но — поколение ли это? А если поколение, то — что нового принесет оно нашему искусству? Согласен, сегодняшние дебюты интересны, хотя не все, — но неожиданностей, сюрпризов, подобных тем, какими в свое время поразили всех нас Аббасов, Хамраев, Ишмухамедов, Батыров, в этих дебютах не так уж много. С моей точки зрения, в своих первых фильмах иные из нынешних молодых еще не проявили каких-то специфических черт, свойственных именно им. Я пока не вижу «лица необщее выражение» этого поколения.

Предыдущая генерация, генерация 60-х годов, придала узбекскому художественному кинематографу более глубокую проблемность, бесстрашную остроту, беспокойное стремление к новому, жадный поиск в области формы. Сумеют ли сегодняшние дебютанты перенять — по-своему — эти бесценные, и не только не утраченные, но отточенные и усиленные за истекшие годы черты? Ответ на этот вопрос даст время. Но пускать дело на самотек нельзя ни в коем случае! Нельзя останавливаться на том, чего мы уже достигли на трудном и ответственном поприще работы с молодыми художниками.

Практически все нынешние дебютанты «Узбекфильма», прежде чем получить самостоятельную постановку, долгие годы работали на студии в иных качествах. Так что искать кандидатов на дебют не приходилось: желающих под рукой было более чем достаточно. Сегодня ситуация изменилась — будущих дебютантов надо сознательно и целе-

направленно искать, искать среди новых людей. Только так можно эффективно готовить профессиональные кадры.

Именно профессиональные! Ныне среди двадцати пяти режиссеров и девяти операторов «Узбекфильма» высшее специальное образование имеют только девять человек. С актерами положение еще хуже. Правда, здесь уже наметились некоторые перспективы: в 1979 году во ВГИКе открываются специальные актерские курсы для нашей республики. На «Узбекфильме» создана комиссия для отбора кандидатов.

Несколько лучше, замечу, положение с профессиональными кадрами на Студии документальных и научно-популярных фильмов. Практически все дебютанты имеют здесь специальное образование. Однако подготовка молодых кадров на Высших сценарных и режиссерских курсах, во ВГИКе не стала еще для узбекских киностудий системой. Это — большой наш пробел, который необходимо ликвидировать как можно скорее.

Каждое новое поколение, чтобы двинуться вперед, взбирается на плечи предшественников. Таков закон жизни, закон творчества. Нынешним дебютантам сделать это покуда будет не так-то легко. Нелегко — но необходимо. Если, конечно, нынешние молодые по-настоящему глубоко и осознанно хотят продолжить эстафету замечательных традиций как общесоветских, так и узбекского национального кинематографа. Если хотят внести свой неповторимый вклад в сокровищницу нашей художественной культуры.

Мы, старшие, с надеждой и тревогой ждем следующих творческих шагов молодых. Не просто ждать, но всем, чем можем, помочь им сделать эти шаги — наш высокий долг.

●

Как видим, опыт воспитания новой генерации художников экрана, накопленный узбекскими кинематографистами, весьма поучителен. И в достижениях своих, и в недочетах.

Именно недочеты эти вызвали, думается, оттенок неудовлетворенности и даже некоторого беспокойства, который прозвучал в словах Малика Каюмова. Впрочем, неудовлетворенность, соединенная с требовательностью по самому высокому счету, как раз всегда наиболее плодотворна!

А главное — размышления выдающегося мастера проникнуты глубочайшей и искренней заботой о становлении молодых художников, об их творческих судьбах, о будущем любимого нашего социалистического кино, в составе которого творит талантливый отряд кинематографистов Узбекистана — три поколения: «деды», «отцы» и «дети». Причем «отцы», как это справедливо подчеркивалось всеми, с кем нам довелось побеседовать в Ташкенте, задают «детям» весьма высокую «точку отсчета»!

Забота старших о творческой смене, свойственная жизни узбекского экрана, забота сугубо конкретная и практическая — одна из лучших и вернейших гарантий того, что завтрашний день киноискусства республики окажется в хороших руках. Что мы вправе смотреть в будущее с крепкой верой: молодые выкажут чувство ответственности и любовь к делу, они не обманут надежд предшественников, доверия зрителей.

Вера эта не беспредметна. Она естественно и закономерно вытекает из накопленного опыта — при всех его противоречиях и слабостях.

Ташкент — Москва

М. Голдовская

«Снимать — как чувствовать!»

Впервые о Пааташвили заговорили двадцать лет назад, когда на экраны вышел фильм «Чужие дети». Два года спустя на I Всесоюзном кинофестивале его операторская работа в фильме «День последний — день первый» была отмечена первой премией. С тех пор Леван Пааташвили снял еще восемь картин, среди которых и такие значительные работы, как «Бег» и «Романс о влюбленных». Он работал в кино и на телевидении, в Грузии, в Москве, в Болгарии, работал с разными режиссерами, был режиссером и оператором документальной ленты «Марешалло Форе», ему довелось испытать себя практически во всех кинематографических жанрах — от психологической драмы до героической поэмы.

Среди работ Пааташвили были картины более удачные и менее удачные, но не было среди них проходных, незначительных, случайных. И каждая — в контексте всей его творческой биографии — этап, открывающий и новые рубежи профессии, и новые грани таланта. Художник постоянно ищущий, неуспокоенный, придирчиво требовательный к себе и к коллегам по профессии, он неоднократно становился объектом споров и дискуссий. Точнее, не он, а его манера работы. Не сразу и не всеми были поняты и приняты, к примеру, «Чужие дети». До сих пор не утихают споры по поводу «Романса о влюбленных». А если есть и горячие сторонники и непримиримые противники, значит, его искусство не оставляет равнодушным — это ли не важнейшее качество художника? Пааташвили нисколько не смущает противоречивость отношения к его работам, это для него естественно и закономерно. Ведь и сам он далеко не всегда доволен тем, что получилось на экране, трезво оценивает собственные просчеты и удачи, но при этом не отступает от тех принципов, которые считает главными. Своя манера, свой почерк прослеживаются в любом из его фильмов, несмотря на их резкое стилистическое и жанровое различие. «Мне приходилось работать с разными режиссерами, но я всегда старался оставаться самим собой. Самое сложное — не утратить свои индивидуальные качества, свое личное вйдение, свои принципы, сохраняя при этом профессиональный стоицизм», — записал Пааташвили в своих дневниковых набросках, которых у него — бесчисленное множество. Возможно, когда-нибудь эти записи выльются в нечто законченное — в большую статью или даже книгу, которая обобщит богатый и интересный опыт художника. А пока, с разрешения Пааташвили, я буду ссылаться на его дневники — они помогут глубже разобраться во взглядах мастера, понять логику его исканий.

Стало почти традицией сетовать на недостаточное внимание критики к проблемам и з о б р а з и т е л ь н о г о решения фильма. Анализ этой области кинематографического творчества требует не только понимания общих эстетических законов искусства, но и конкретных знаний основ операторской профессии, техники и технологии съемочного процесса. Как правило, эти вроде бы специальные вопросы изымаются автором из критического анализа в опасении быть не понятым широким кругом читателей. Но тогда разговор о работе оператора нередко сводится лишь к перечислению достоинств или недостатков тех или иных мастеров, существо проблем современной изобразительной формы остается в стороне.

Однако именно сейчас, в условиях интенсификации кинопроизводства и почти всеобщего

перехода на съемку цветных фильмов, в условиях стремительного роста уровня операторской профессии, новые проблемы операторского творчества встают с особой остротой. Они требуют пристального внимания и серьезного анализа. Думается, что вопросы эти должны стать предметом обсуждения не только в узкопрофессиональной операторской среде, но и в среде других кинематографических профессий — режиссеров, актеров, художников, киноведов, ибо они теснейшим образом связаны со всем комплексом проблем современного киноязыка. В этом аспекте работы Пааташвили представляют особый интерес: в них с редкой наглядностью отразились процессы, характерные для эволюции операторского искусства последнего двадцатилетия.



Леван Пааташвили

Начало

Леван Пааташвили родился и вырос в Тбилиси. Там окончил школу, строительный техникум. Потом поступил в Московский архитектурный институт, но проучился недолго: будущая профессия не увлекла его, хотя и оказала существенное влияние на формирование художественного вкуса. Многое из того, чему он научился в институте, пригодилось впоследствии: умение рисовать, чувство формы, пропорций, понимание законов композиции...

Он вернулся в Тбилиси и, попав однажды на киностудию «Грузия-фильм», на съемочную площадку, «заболел кинематографом». Знакомство с ведущими операторами Дигмеловым и Высоцким зародило в нем тягу к операторской профессии. Он начал серьезно заниматься фотографией и некоторое время сотрудничал в разных журналах и газетах.

В 1949 году Пааташвили возвратился в Москву и поступил на операторский факультет Всесоюзного Государственного института кинематографии. Учеба в мастерской профессора Б. И. Волчека, общение с товарищами по курсу — В. Юсовым, Г. Лавровым, П. Тодоровским, а затем работа в качестве ассистента и второго оператора у таких известных мосфильмовских мастеров, как Б. Волчек, Ю. Екельчик, А. Шеленков, И. Чен Ю Лан, В. Николаев, дали Пааташвили основательную профессиональную подготовку. Однако он не спешил начинать самостоятельную работу: вскоре после окончания ВГИКа ему предложили снимать картину на «Грузия-фильм», но он отказался, так как не чувствовал себя достаточно подготовленным. И даже когда Тенгиз Абуладзе пригласил его снимать «Чужих детей», Леван не сразу преодолел сомнения.

По-разному начинают операторы свой путь в большом кино. Одни осторожно и тщательно повторяют «пройденное», боясь наделать ошибок и испортить «послужной список», заботясь лишь об одном: сработать профессионально. Другие — рискуют, пробуют, ищут, не дожидаясь, когда придут репутация и положение. Пааташвили из тех, кто рискует.

Картина «Чужие дети» была необычна для своего времени, и многое здесь шло от оператора. Сама история, рассказанная в фильме, его герои, его интонация очень напоминали итальянские неореалистические фильмы. Да авторы и не скрывали того, что находились под влиянием эстетики неореализма: это ощущалось и в типажном сходстве грузинских и итальянских актеров, и в колорите южного города, напоминающего город на юге Италии, и в изобразительной манере, и в эмоциональной тональности, пронизывавшей картину.

Быть может, эта первая работа Пааташвили, что нередко случается в начале пути художника, была во многом несамостоятельной, несла на себе печать воздействия неореалистических фильмов, получивших у нас в те годы широкое признание и зрительский успех?

Нет, не была. Это казалось ясным и тогда, в 1958 году. Но особенно очевидно это сейчас, когда целых два десятилетия отделяют от времени выхода на экраны фильма «Чужие дети» и мы можем сопоставить его с последующими работами Пааташвили. В контексте всей последующей биографии оператора картина «Чужие дети» не оставляет сомнения в том, что он уже тогда был вполне самостоятелен и в изобразительной трактовке материала, и в понимании и решении основополагающих вопросов профессии.

Съемки «Чужих детей» начались в 1956 году. В то время в операторском искусстве преобладала тенденция к смягчению изображения, к расширению диапазона тональной гаммы: для достижения пластического эффекта широко применялись мягкое освещение, всевозможные задымления и тюли, снижающие контраст. Для примера достаточно вспомнить весьма характерные для этого периода фильмы «Попрыгунья» (операторы Ф. Добронравов и В. Монахов) или «Урок жизни» (оператор С. Урусевский).

В «Чужих детях» была рассказана сложная история человеческих отношений, изобилующая острыми поворотами и драматическими коллизиями. Любовь, ревность, страсть, преданность — все, чем жили герои, было доведено до своих крайних экстремальных состояний, до предельно высокого накала. По жанру это была психологическая драма, в которой авторы важнейшую роль отводили изображению. Оно формировало среду, атмосферу и характеры, создавало особый мир человеческих чувств.

Отсюда строгость и аскетизм операторской манеры. Пааташвили здесь не нужна была мягкость, пастельность изображения, принятая в те годы. Он стремился к жесткости изобразительного рисунка, к наполненности и напряженности кадров. Весь фильм был в основном снят при зенитном ослепительном свете солнца, создающем максимальный контраст на пленке, усиленный еще и специальным режимом проявки.

Удивительно снял Пааташвили Тбилиси — город своего детства. На экране нет знакомых центральных улиц. Подавляющее большинство кадров снято на окраинах. Однако, несмотря на это, образ города, его характер, особенности, колорит ощущаются во всем.

Жесткость, контрастность операторского решения выявляли и усиливали драматизм сюжета, наполняли его щемящим пронзительным чувством.

«Волнение, которое испытывают авторы, работая над фильмом, неизбежно передается зрителю», — записано в дневнике Пааташвили. Он с необычайной теплотой вспоминает о работе над «Чужими людьми»: об удивительно творческой атмосфере в группе, о режиссере Тенгизе Абуладзе и художниках Гиви Гигаури и Кахи Хуцишвили; вспоминает о испытанном им счастье работать с единомышленниками и друзьями. Опыт этой первой картины стал для Пааташвили путеводной звездой в его последующей практике.

И хотя он никогда больше не возвращался к стилистике «Чужих детей», анализ образной системы этой картины, ее операторской манеры показывает, что Пааташвили последовательно, от фильма к фильму, развивал и совершенствовал найденное им в начале своего пути, в главном оставаясь постоянным, верным себе. Всегда, в любом из своих фильмов, к какому бы жанру они ни принадлежали, и в какой бы стилистике они ни снимались, он стремился к максимально яркому, чувственному отражению мира человеческих эмоций. «Снимать — как чувствовать» — эти слова Эдуарда Тиссэ оператор повторяет часто и всегда с особой убежденностью.

Трудно, очень трудно проникнуть в творческую лабораторию художника, в особенности тогда, когда речь идет о произведениях эмоциональных, обращенных, скорее, не к разуму, а к сердцу зрителя. «Поверять алгеброй гармонию» — задача неблагодарная. И тем не менее это необходимо.


«Чужие дети»

Композиция кадра

Контрастное, черно-белое, без полутонов и оттенков изображение создавало напряженную графику линий — основу композиционного строения кадра. Эти линии складывались в причудливые конструкции, стекались и растекались, аккумулируя в себе нерв и ритм повествования, давая пластике эмоциональный накал. Четкие, короткие угольно-черные тени от палящего солнца на ослепительно белом асфальте, изгибы улиц, заборов, лестничные перила, рельсовые пути, уходящие вдаль поезда, спешащие люди — все это складывалось в серию графических картин-рисунков, несущих в себе атмосферу большого, поглощенного своими делами города.

В фильме преобладали общие и средние планы, снятые широкоугольной оптикой (объектив — 28 мм), полные воздуха и солнца. Они рождали ощущение единства среды и человека: город и герои жили здесь общей жизнью.

«Основной принцип работы над композицией — стремление к максимальной статичности, строгая, точно уравновешенная, иногда асимметрическая компоновка кадра, нарушающая гармонию и тем самым вносящая элемент беспокойства, активизирующая эмоциональное восприятие», — записано в тетрадях Пааташвили.

Действительно, композиция каждого кадра четко выстроена, продумана до мельчайших деталей. Все, вплоть до едва заметного движения на фоне, рассчитано, выверено. Линейный рисунок вытекает из характера света. Резкая светотень — здесь это основной принцип освещения — образует четкие контуры.

Весь фильм снимался согласно раскадровке, продуманной до деталей в период режиссерского сценария. Каждый кадр был зарисован заранее, съемка представляла собой тщательную реализацию замысла, не допускавшую ни случайности, ни импровизации.

Те же принципы работы присущи и следующим фильмам Пааташвили («День последний, день первый», «Под одним небом»). Строгая выверенность каждого элемента, очищенность от всего лишнего, точное распределение деталей вокруг смыслового и эмоционального

центра. Любой кадр являет собой как бы законченную графическую картину.

Пааташвили от природы наделен чувством кинематографической пластики, и поэтому даже статичные планы, благодаря точно продуманному и выстроенному внутрикадровому движению, соразмерному распределению линейных световых и теневых плоскостей, исполнены у него внутреннего напряжения и эмоциональной силы. Они динамичны по ощущению, по своему воздействию на зрителя.

Движущаяся камера в «Чужих детях» использована скупо, драматургически оправданно, что не нарушало основного композиционного принципа — все компоненты плана, снятого с движения, подчинялись тем же строгим законам законченности и гармонии частей.

В кинематографе 50-х годов по-прежнему сохранялось пришедшее еще из 20-х годов восприятие кадра как законченной картины, продуманной и выверенной до мельчайших деталей. Достаточно вспомнить фильмы ведущих мастеров кино: Л. Косматова, А. Павлова, учителя Пааташвили — Б. Волчека, Е. Андриканиса, их более молодых коллег — В. Юсова, М. Пилихиной. Любое нарушение такого рода композиционных законов воспринималось как неряшливость или, хуже того, непрофессиональность оператора. Видимо, подобный художественный «педантизм» был необходим в то время для того, чтобы утвердить высокий уровень изобразительной культуры в профессии, заимствовавшей многие законы у своего старшего и более опытного предшественника — живописи.

«Когда я снимал свои первые фильмы, — вспоминает Пааташвили, — я тщательно работал над композицией и светом, с особой придирчивостью извлекал из кадра все лишнее, и только тогда, когда мне уже ничего не мешало, когда достигалась полная гармония, я успокаивался и начинал съемку. Сейчас я думаю, что это стремление к такого рода совершенству было лишь стадией учебы — потом мне это просто наскучило, стало неинтересным. Появилась потребность в другом, например, в различных смещениях — композиции, освещения, движения камеры и т. д. Раньше я не мог допустить, чтобы при движении камеры один актер перекрывал другого, чтобы нарушалось равновесие кадра, произвольно менялась его композиция. Теперь я не только не боюсь подобного разрушения композиции, но нахожу в ней свою прелесть. Правда, теперь у меня за плечами уже достаточный опыт: я не просто разрушаю прежнюю композицию, но создаю новую, насыщенную бо́льшим драматизмом, что выражается в более свободном, неожиданном расположении предметов в кадре. Кстати, и для этой «непроизвольной» компоновки оказывается очень важным не только чутье и интуиция, но и знание классических законов. В кино — композиция в движении. Нам не нужен стоп-кадр, чтобы понять, как она построена. Мы воспринимаем ее в постоянно изменяющемся виде».

Мне кажутся очень важными эти мысли Пааташвили, ибо они выражают не только его взгляды, но и общие закономерности, характерные для операторского искусства нашего кинематографа последних 15—20 лет. Кинематографический язык обрел гораздо большую раскованность и свободу, и этот процесс затронул все области изобразительного решения, включая и композицию. Мощный импульс такому развитию дала ручная камера. Именно «Летят журавли», а потом и «Неотправленное письмо» С. Урусевского открыли огромные выразительные возможности этого приема: камера обрела небывалую прежде подвижность, а вместе с ней, естественно, более подвижным стал и кадр. Прелесть свободной, не скованной жесткими рамками композиции почувствовали сразу.

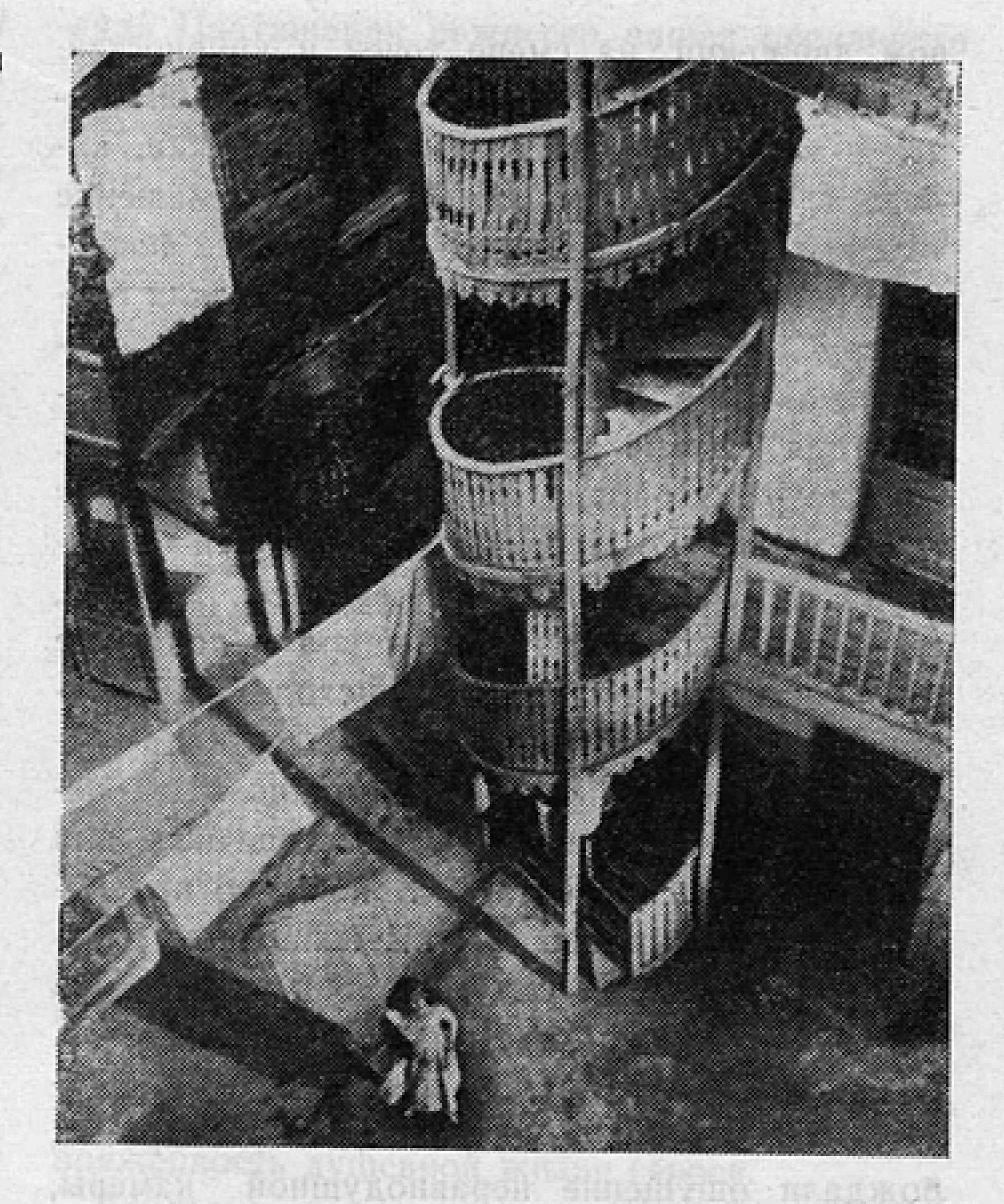
Пожалуй, ни один молодой оператор конца 50-х — начала 60-х годов не удержался от соблазна воспользоваться этим приемом. Однако уже совсем скоро стало очевидно, что пользоваться им надо разумно и чрезвычайно экономно именно в силу его художественной активности. Яркий сам по себе, он становится бессмысленным и назойливым в случае неоправданного употребления. Мода на ручную камеру постепенно прошла, оставив после себя важные последствия: изменилось отношение к композиции кадра как к чему-то канониче-

скому, классически завершенному. Кадр стал более гибким, подвижным, живым.

В те же 60-е годы началось столь же всеобщее увлечение документальностью. Коснувшись почти всех видов искусства, оно не обошло и кинематограф. В операторском деле увлечение документальностью выразилось в стремлении к большей достоверности кадра, к его предельной похожести на реальную жизнь. Фактура изображения приблизилась к хронике. Кинематографисты все чаще стали уходить из павильона, работать в естественных интерьерах или на натуре, снимать живую, неотрепетированную жизнь. Это повлекло за собой и бо́льшую осторожность в использовании таких выразительных приемов, как ракурс, эффектный свет, деформирующая широкоугольная оптика. Сказалось это и на композиционных принципах: теперь операторы специально «засоряли» кадр, не избавляясь, как прежде, от «лишних» деталей, придающих кадру характер случайно схваченного мгновения. Хотя этот этап оставил после себя отдельные интересные и значительные работы, такие как «Мне двадцать лет» (оператор М. Пилихина), «Июльский дождь» (оператор Г. Лавров) или «Три дня Виктора Чернышева» (оператор В. Гинзбург), в целом он привел к известному снижению уровня изобразительной культуры экрана, к аморфности художественной формы.

Правда, так как ничто не проходит бесследно, то и этот период в итоге тоже дал результаты, чрезвычайно полезные для развития операторского мастерства: была достигнута иная, более высокая, степень достоверности киноизображения, кинематографический язык стал еще более свободным.

Техническая новинка последних 15—20 лет — трансфокатор — неизмеримо облегчил задачу компоновки кадра: теперь оператор легко может «подправлять» композицию вслед за движущимися актерами, имея возможность показать его более обще или более крупно, не выключая аппарата. Появилась возможность строить внутрикадровый монтаж, опираясь на разные крупности, переходы к которым стали плавными и почти незаметными. А следовательно, само понимание композиции кадра как



«День последний, день первый»

чего-то статичного, законченного изжило себя, уступив место композиции подвижной, с перетекающими крупностями — композиции истинно кинематографической: гибкой, свободной и при этом исполненной глубоко художественного смысла и назначения. Подтверждение тому — последние работы Пааташвили.

Недавно мне довелось побывать у него на съемках «Сибириады». Снимался эпизод, в котором были заняты три актера. Ничего особенного в кадре не происходило: люди просто разговаривали. И мизансцена также была весьма обыкновенной — казалось бы, для оператора не представляющей никаких сложностей: ставь камеру и снимай. При этом нужно было бы лишь несколько раз остановить съемку, изменить направление камеры, сделать соответствующие укрупнения. Однако Пааташвили снял все иначе: единым — в окончательном монтаже около трех с половиной минут — куском, построенным на внутрикадро-

вом движении, на смене точек и крупностей. Технические средства — самые минимальные — короткий рельсовый путь, тележка, камера с трансфокатором. Легкое перемещение тележки, панорамирование и изменение фокусного расстояния трансфокатора позволяли оператору держать в кадре двигающихся в декорации актеров, фиксировать внимание на важных для смысла эпизода моментах их игры. Просмотр материала на экране показал, как верен и точен был расчет режиссера и оператора: сцена получилась динамичной, острой, движения актеров внутри кадра и движение самой камеры придавали происходящему эмоциональность и наполненность. Весь кадр-эпизод состоял из многих микрокомпозиций, перетекающих одна в другую, органичных для развивающегося действия. В какие-то проходные моменты камера как бы ненароком обрезала часть фигуры или даже лица актера, но тут же «исправляла» свою «оплошность». Однако эти «шероховатости» не только не снижали общего впечатления, но, напротив, рождали ощущение неравнодушной камеры, камеры-соучастника, естественно вписываясь в общую гармонию движения. Я смотрела на экран и думала о том, насколько трансформировалась композиция кадра у Пааташвили за двадцать лет его работы в кино...

Из интервью с Л. Пааташвили

При построении кадра в современном кино все большее значение, на мой взгляд, приобретают не столько традиционные классические законы, сколько принципы драматического и драматургического решения. Выстроенность композиции, ее завершенность придают кинематографическому действию характер искусственности и тем самым как бы останавливают, закрепляют его. Свободная же композиция, сохраняя в себе композиционный центр как главный психологический узел, как средоточие идеи, дает действию новые качества, новую жизнь.

Картина состоит из сотен кадров, и нельзя вкладывать в каждый из них значение целого фильма, как это нередко делается. Кадр перегружается излишней изобретательностью, что затрудняет восприятие драматургии фильма. Сегодняшнее изображение сумело высвободиться от подчинения статическим композиционным законам. Во многом способствовало этому изменение темпа и ритма действия фильмов, раскованность камеры, новая система освещения и, наконец, технический прогресс в использовании оптики, трансфокаторов, различных операторских приспособлений. Сегодня уже нельзя расставлять актеров, как фигуры на шахматной доске, — мы не имеем права быть столь эгоистичными. Мы должны дать им максимальную свободу жизни в образе, отменить «меловые отметки», избавить их от подчинения технике, всеми возможными способами помочь забыть о камере.

Композиция кадра должна быть подчинена главному — раскрытию смысла действия, все же второстепенное должно быть как бы незаметным, случайным. Редко узел композиции располагается в центре кадра, это шло бы вразрез с непосредственным характером восприятия человеком окружающего мира. Но вольность композиции, эскизность, свободная незавершенность не имеют ничего общего с неумением, незнанием, неряшливостью. Право на вольность дают мастерство и опыт...

Движение камеры

Движение всегда было основой кинематографической композиции. Вся история развития киноязыка пронизана стремлением обрести свободу движения, равную той, какой обладает человеческий глаз. Экран шаг за шагом завоевывал эту свободу, преодолевая условность своего двухмерного пространства. Кино 20—30-х годов в основном опиралось на монтаж одноплановых кадров, действие которых разворачивалось в одной плоскости. Глубинная мизансцена, пришедшая на экран в конце 30-х — начале 40-х годов, открыла дорогу внутрикадровому монтажу, дав тем самым мощный импульс развитию киноязыка. 50—60-е годы ознаменовались новым завоеванием операторского искусства — свободной съемкой с движения, еще более расширившей возможности внутрикадрового монтажа. Язык кино с каждым годом приобретает все большую свободу [1].

Могучее влияние «Журавлей» не обошло и Пааташвили. Если в «Чужих детях» его ка-

[1] Этот процесс, естественно, охватывает не только операторское искусство, но и все области кинематографического творчества: кинодраматургию, режиссуру, актерское исполнение.

мера была статична и почти не отрывалась от устойчивой опоры-штатива, то в последующих картинах он широко применял движение камеры, используя его каждый раз по-своему и очень индивидуально. Сложным, изощренным путем двигалась камера в картине «День последний, день первый», взбираясь по узким лестницам домов вслед за стариком-почтальоном. Одна из новелл фильма «Под одним небом» («Голуби») была целиком снята с движения на крыше старого тбилисского дома, и это придало картине особый нерв, эмоциональную насыщенность и выразительность. В фильмах, которые оператор снимал в Москве — «Своя земля» (на телевидении) и «Бег», — съемка движущейся камерой тоже не была предана забвению. Однако здесь этот прием был применен достаточно сдержанно — того требовал материал обеих картин.

Особенность манеры Пааташвили — в его умении выражать изображением чувство. Достигает он этого всегда по-разному, но исходит прежде всего из стремления к органике изобразительных средств. Изображение должно быть верным главному в фильме — его драматургии и его жанровой стилистике. По темпераменту, по восприятию мира ему наиболее близка манера Сергея Урусевского, которого Пааташвили всегда считал своим учителем, хотя никогда непосредственно с ним не работал. Для них обоих прежде всего необходим драматический материал, позволяющий вложить в изобразительный ряд максимальный заряд эмоций и чувств. Именно такой материал предложил Пааташвили фильм «Романс о влюбленных», в работе над которым, как мне кажется, индивидуальность оператора раскрылась с наибольшей яркостью и полнотой.

Немалую роль сыграло здесь и то, что А. Михалков-Кончаловский отлично чувствует кинематографическую пластику и понимает ее роль в общем звучании картины. Фильмы этого режиссера всегда впечатляют своей художественной смелостью: никогда не знаешь, чего от него ждать — так неожиданны и подчас парадоксальны его работы. Он не боится идти новыми путями, не боится рисковать. Так что в лице Пааташвили режиссер нашел преданного сподвижника, столь же охотно идущего на эксперимент, столь же убежденного в магической силе изображения. В «Романсе о влюбленных» нельзя было не экспериментировать: картина, необычная по жанру, требовала и необычного изобразительного воплощения.

«Язык фильма должен быть легкий, прозрачный в духе Боттичелли или Рафаэля, чтобы кадр был очищен от быта, от тяжести материального, и таким путем рождалось бы ощущение радости, безумия, случайного дыхания мира». Так формулировал Кончаловский задачу зрительного воплощения сценарного материала. Безумие, радость, случайное дыхание мира — как выразить их на экране? Эти ощущения всегда ассоциируются с движением — с вихрем, шквалом, и Леван Пааташвили сделал его ключевым элементом в решении первой новеллы фильма. Всевозможные пробеги с камерой, проезды, мелькания с использованием стробоскопического эффекта — все это определило бешеный ритм, выражающий напряженность душевной жизни героев.

Движение камеры не новый прием, но здесь он воспринимается как открытие, потому что с поразительной силой позволяет передать эмоциональный мир — мир счастья, любви, восторга.

Точно заметил кто-то из критиков: картина снята «влюбленной камерой». В этом фильме Пааташвили впервые в своей практике решил лишить камеру привычной опоры — штатива. Он взял ее в руки, как хроникер. Двигался с ней вслед за актерами, бегал, кружился. Он впервые открыл для себя те композиционные возможности, которые открывает ручная камера, давая мобильность взгляду оператора и раскрепощая актера.

Эпизод «Возвращение героя» был едва ли не самым сложным для Киндинова, исполнителя роли Сергея, актеру было очень трудно войти в нужное эмоциональное состояние. Здесь потребовалось полное напряжение сил, воли и от актера и от оператора, решившегося снимать всю сцену без репетиции, как хроникальное событие.

«Все было построено на импровизации, на

чувстве: я вижу глаза героя, наклоняюсь, приседаю, реагирую на любое его движение. Потом перебрасываю взгляд камеры на Брата, потому что уже чувствую, что Сергею надо дать возможность набрать новое дыхание для всплеска. На панораме в кадр входит луч от осветительного прибора, эта вспышка света мне нравится, она «подбавляет нерва». Потом снова возвращаюсь к Сергею, вместе с ним двигаюсь к Брату и собравшейся толпе. При движении в объектив меня снова ослепляют лучи ДИГа, и я то задерживаю их в кадре, то убираю, панорамирую аппаратом в сторону. Меняю крупность плана, чтобы выделить лица. Такое сложное движение можно было осуществить только с помощью ручной камеры: никакая техника, никакой, даже самый опытный, механик не смогли бы помочь мне выполнить такую задачу», — вспоминает Леван Пааташвили.

Ручная камера, как самый послушный и тонкий инструмент, отразила то, что чувствовал оператор во время съемки. Снимать — как чувствовать!

Я смотрела «Романс...», а позднее — материал Пааташвили к «Сибириаде», где тот же прием он развил и продолжил, и думала о том, как же близка его манера работе оператора-документалиста! Наверное, опыт съемки документального фильма «Марешалло Форе» немало открыл ему в ощущении живой реальности. И еще я думала о том, как тесно смыкается сейчас документальное и игровое кино, как быстро и органично происходит взаимопроникновение разнообразных приемов и средств и как много зависит от оператора, от его умения видеть, слышать, понимать, чувствовать то, что происходит вокруг!..

Из интервью с Л. Пааташвили

Когда я снимал «Чужих детей», то к съемке с движения прибегал очень редко, а о съемке с рук даже и не помышлял. После «Журавлей» я оценил эмоциональные возможности динамической камеры, а материал картины «День последний, день первый» давал повод применить ее весьма широко. Большинство сцен снималось в естественных интерьерах — в почтовых отделениях, в машинах, автобусах, в старых тбилисских домах, квартирах, подъездах, на лестничных клетках. Мне очень хотелось добиться сложного движения камеры, а для этого нужны были специальные приспособления. Был сконструирован 15-метровый сборно-разборный кран-лифт, который я встраивал в те лестничные клетки, где мы снимали, и с него делал самые невероятные панорамы, развороты, подъемы и опускания. Все эти сложные движения требовали от членов съемочной группы — механиков, ассистентов, осветителей, актеров — предельной точности. В то же время очень тщательно продумывал композицию кадра не только в начале и в конце монтажного куска, но и внутри движения, на всех промежуточных стадиях. Чуть позднее мне стало интереснее создавать на экране иллюзию большей свободы, как бы непринужденного взгляда камеры: я иногда специально выпускал актера из кадра, а потом неторопливо доводил за ним камеру. Эти поправки у меня всегда были запрограммированы. Эта выстраданная «простота» и естественность была результатом кропотливой работы всей моей группы. Но я чувствовал, что эта операторская вольность, воспринимавшаяся как просто небрежность, все же придает экранному действию какую-то необъяснимую свободу и достоверность. Но чего мне это тогда стоило!

Сейчас, при современных условиях кинопроизводства, такой метод работы, мне кажется, был бы просто невозможен. Да и не нужен, в этом я совершенно убежден. К примеру, когда я снимал новеллу «Голуби» для фильма «Под одним небом», у меня все действие происходило на крыше старого дома. Сменялись времена года, а место действия оставалось одним и тем же. И вот для того, чтобы сделать новеллу изобразительно более разнообразной, я решил применить сложное движение камеры. На старую, с крутыми скатами, крышу я затащил не только камеру со всеми приспособлениями, но и тележку с рельсами, кран-стрелку и даже несколько ДИГов. Единственное, чего не удалось, — это поднять на крышу еще и большой кран, о чем я тогда очень сожалел. Сейчас я бы, конечно, все снял по-другому. Мне понадобилось бы для этого только камера в ручном варианте с трансфокатором, несколько аккумуляторных ламп и черный бархат. И результат был бы ничуть не хуже, но притом с минимальными потерями времени и усилий.

По-моему, самое ценное сегодня — это простота. И я все время стремлюсь к ней — к простоте художественных средств выражения и техники исполнения...

В «Романсе...» я добивался свободного движения и по-настоящему ощутил его прелесть. У меня все время было такое чувство, что ка-

«Бег».
Хлудов — В. Дворжецкий



мера — это живой организм, полностью слитый с тобой. Ты думаешь — она делает. Или не думаешь, а она все равно делает. Тут срабатывает и опыт, и чутье, и интуиция. Мне Михалков-Кончаловский часто говорит: «Надо, чтобы здесь камера дышала». Именно дышащая камера должна быть! Некоторые боятся, что это дыхание обнаруживает камеру. А я вообще не понимаю, почему обычно утверждают, что камера должна быть незаметной?..

После «Романса...» у меня было свободное время, и я снял в Болгарии картину «Затерявшиеся в пути». Сроки производства были очень сжатые: поэтому, чтобы облегчить постановочные задачи, я решил предельно упростить весь съемочный процесс: все снял ручной камерой на натуре и в естественных интерьерах, практически без дополнительного света[2]. У меня был большой набор поролонов — квадратные, удлиненные, всякие. Я двигался с камерой, присаживался, ложился на спину, прислонялся к стене, а ассистент ходил за мной следом и подкладывал поролон для плавной амортизации переходов из одного положения в другое. Движение на экране не было резким, скачкообразным. Оно иногда вообще оказывалось едва заметным. Ведь ручная камера не только для того, чтобы с ней бегать, но чтобы создать определенный ритм дыхания, жизни изображения. Даже панорамировать необязательно. Зато с ее помощью так удобно сделать необходимую поправку, доводку, наезд! Используя ручную камеру, я стараюсь всегда максимально сдерживать ее. Ведь она сама просто вырывается из рук!..

Свет

В одном из мосфильмовских павильонов шла съемка «Сибириады». Я вошла в декорацию и огляделась. Это была небольшая деревянная изба с наглухо закрытым потолком и четырьмя маленькими окошками. Кончаловский репетировал с главными героями и массовкой. Пааташвили наблюдал за актерами и готовился к будущей съемке — искал удобное положение для себя и для камеры, чтобы иметь возможность свободно двигаться в пространстве. Сцену предстояло снять единым куском с переброской камеры в двух противоположных направлениях. Ни одного осветительного прибора внутри декорации не было.

Подготовка заняла около часа. Затем Кончаловский спросил: «Леван, как у тебя дела? Мы готовы, можем снимать!» «И я готов. Давайте свет!» — скомандовал оператор.

Декорация осветилась: солнечные лучи,

[2] В некоторых сценах были использованы аккумуляторные лампы.

проникающие через окна избы, словно прострелили ее, создавая с одной стороны сильные световые удары, а с другой — блики и рефлексы на фигурах и лицах актеров, на деталях обстановки. Контраст между ярко освещенными и теневыми деталями был огромным: чтобы несколько смягчить его, от камеры работала ручная подсветка, которая в руках осветителя чутко реагировала на поведение оператора с камерой, точно следуя за его движениями. Общая освещенность в теневых частях пространства оставалась при этом очень низкой — Пааташвили, как обычно, работал на малой диафрагме.

Съемка длинного эпизода длилась не более часа. За это время оператор не делал сколько-нибудь существенных перестановок осветительных приборов. Даже для съемки врезок-укрупнений свет не менялся. Актеры работали свободно: достоверность световой атмосферы способствовала естественности их актерекого самочувствия. По ходу съемки не раз возникали какие-то непредвиденные варианты решения сцены — Кончаловский явно поощрял актерскую импровизацию. И что удивительно: при незапланированных перемещениях актеров в декорации новые ракурсы и движения совершенно не смущали оператора, и здесь снова обнаружились достоинства системы освещения, которую использовал Пааташвили: с одной стороны, отсутствие приборов внутри декорации полностью избавляло от множества дополнительных теней, той «световой грязи», с которой всегда борются операторы. С другой стороны, был достигнут абсолютно-реальный характер освещения, свойственный именно этому интерьеру, именно таким световым условиям. И реальность этого освещения не нарушалась никакими посторонними источниками света.

Просматривая позднее отснятый материал, я могла убедиться в том, что оператор добился подлинного эффекта солнечного света, проникающего в избу и так выразительно и фактурно озаряющего ее пространство. Причем это было не копирование, а именно воссоздание ощущения естественного эффекта. Высокий контраст между ярко освещенными и затемненными частями кадра в сочетании с резкими бликами и рефлексами создавал некое световое единство, иначе говоря, образ освещения. Пааташвили так и определяет свой принцип работы: «Искать художественный образ в реальном эффекте». В дневнике у него записано: «Я стремлюсь к воспроизведению реального эффекта, не боясь обострения его в сторону кризисных состояний — пересветок, провалов, бликов, ожогов. Эти нарушения привычного баланса освещения мне кажутся необходимыми, ибо отклонения от нормы пробуждают чувство. В каждой новой работе я пытаюсь прежде всего найти идею света — всего фильма в целом и каждого эпизода в отдельности. Я не люблю условного кинематографического освещения, оно мне кажется чуждым современной режиссуре. Освещение должно быть естественным, реальным, и учиться этому мы должны у природы. В ней есть все — она неисчерпаема. И надо сохранять ее прелестное волшебство. Сколько раз в моей практике было так: снимаешь какую-нибудь чудную улочку или дворик, и вдруг — луч солнца упал, дал рефлекс, отблеск, яркий блик или полутень — целую гармонию естества. А я вместо того, чтобы все это бережно сохранить, разрушал мощным светом своих приборов. Получался правильно сбалансированный негатив, но терялось главное — чувство».

Недавно на страницах журнала «Техника кино и телевидения» шла дискуссия о том, что такое операторский брак. В ней приняли горячее участие и операторы и кинотехники, и по тому, сколь резкими, разноречивыми были мнения, сколь жаркими споры, было ясно, что обсуждается проблема острая и наболевшая. Дискуссия эта оказалась весьма полезной уже хотя бы тем, что прояснились позиции и выявились самые узкие места во взаимоотношениях двух сторон. Кстати, отношения операторов с ОТК издавна были сложными и напряженными. Техники чаще всего формально подходили к оценке качества изображения. Нередко в операторский брак зачислялся материал подлинно художественный, но нарушав-



«Бег»

ший шаблонные представления о техническом качестве. Операторам, давно работающим в кино, нетрудно вспомнить, как в 50-х годах безжалостно браковались планы, снятые с рук из-за их нестатичности, или кадры, в которых лучи контрового света на движении создавали ореолы. Сомнения вызывали даже такие вещи, как блики на полированных поверхностях или непараллельность горизонтальных и вертикальных линий границам кадра. Даже такой распространенный ныне художественный прием, как экспозиция по тени, считался в свое время передержкой, то есть браком. Сейчас все это стало обыденным и естественным в операторской практике, это неотъемлемые компоненты, которые создают на экране достоверность изображения и фактур. Что же касается ОТК, то изменить его отношение к подобным вещам помогли важные, принципиальные операторские удачи, такие, например, как фильмы С. Урусевского, убедительно доказавшие необходимость преодоления некоторых устаревших канонов. Операторское искусство многим обязано талантливым и смелым своим представителям, экспериментаторам, открывавшим новые художественные методы и приемы съемки и тем самым разрушавшим сложившиеся представления о границах возможного: так в свое время творчество Э. Тиссэ, А. Головни, А. Москвина расширило диапазон выразительных возможностей и обогатило кинооператорское искусство.

Конечно, сейчас еще трудно оценить истинное значение работы Пааташвили в «Романсе о влюбленных» — слишком коротка дистанция времени, отделяющая нас от выхода фильма на экран. И все же возьму на себя смелость утверждать, что ему удались многие принципиальные вещи, которые он сам испробовал впервые. Это в основном связано с проблемой освещения, использованного оператором в целях высокой интенсивности эмоционального воздействия. Ослепительный луч солнца у Пааташвили органично соседствует с совершенно темными провалами в кадре, световые «ожоги» на лице или руках лишают кожу какой-либо фактуры, контровой свет бьет прямо в объектив, засвечивая кадр, от бликов и ореолов «затекает» изображение, теряет свою структуру и объем... Перепады света и тени превышают все допустимые нормы, резко смещая яркости против привычного их восприятия. Но зато экран поет, смеется и плачет вместе со своими героями. И зритель тоже живет всей полнотой этих сильных и ярких чувств. Снимать — как чувствовать!..

Пааташвили умеет делать зрителя соучастником, заражать чувством, вызывать на откровенность. Этот дар проявился уже в начале его пути — в «Чужих детях». Естественно, не он один «повинен» в этом чудодейственном свойстве: фильм делается коллективом людей во главе с режиссером, и все же... Далеко не каждому оператору удается такой накал ч у в с т в а, как ему. «Новизна операторских приемов еще не создает искусства, — записано в его дневниках. — Главным остается чувство, искренность и простота. Чем искреннее художник, тем проще и проникновеннее то, что он делает».

В необычности световых эффектов, в столкновении контрастов, в тесном соседстве яркого блика с густым, темным провалом Пааташвили ищет новую поэзию освещения, свой пластический образ. Эти поиски, поначалу интуитивные и неосознанные, начались давно — они были вызваны естественным стремлением передать на экране все богатство и гармонию реального светового эффекта. К примеру, еще в «Чужих детях» кадры, снятые в автобусе, поражали в то время достоверностью световой среды: даже подсветка лиц не могла погасить естественного контраста между передним планом и фоном, мелькающим за окном. Но тогда с трудом удалось отстоять эти кадры от посягательств ОТК, настаивавшего на пересъемке. В следующей картине «Под одним небом» (новелла «Фреска») оператор, уже ощутив прелесть резких световых перепадов, открыл замурованные ворота большого павильона студии «Грузия-фильм» и пристроил к ним декорацию с выходом на залитую жарким южным солнцем городскую площадь, чтобы фоном действия сделать беспокойную жизнь большого города. Этот ослепительный фон придавал происходящему и достоверность, и особую эмоциональную насыщенность.

В «Беге» оператор не применял сильных пересветок и световых контрастов — он впервые после долгого перерыва снимал на цветную пленку и «прощупывал» ее со всех сторон. Да и сам материал фильма и его режиссерская трактовка требовали от оператора «классичности» решения.

В телевизионном цветном фильме «Своя земля» он продолжил разведку цвета, но здесь уже смелее вводил световые контрасты в изобразительный строй фильма, добиваясь все большей выразительности и достоверности световой среды.

Жанровая необычность «Романса...» и замысел режиссера подтолкнули оператора к дальнейшим поискам, к эксперименту. В процессе съемок этого фильма у него сформировалась вполне законченная, продуманная система освещения, включившая в себя все лучшее из найденного в предыдущих работах.

Из интервью с Л. Пааташвили

Началось это очень давно, еще в 60-е годы. Как-то на студии «Грузия-фильм» мне пришлось снимать расширенные операторские пробы на пленке ДС-2. В то время у нас не было приборов рассеянного света, и я смог пользоваться только направленными приборами — ДИГами. Никак не удавалось избавиться от световой грязи: по декорации все время «гуля-

ли» лишние тени. Однажды на глаза мне попалась старая книжка, где было много фотографий кинопавильонов времен немого кино. И тут у меня мелькнула мысль: «А нельзя ли использовать принцип освещения тех «древних» ателье?» Я нашел на студии рулон карандашной белой кальки, использовавшейся для расфасовки мультипликации, сколотил из реек рамы, натянул на них решетку из лески и укрепил поверх них кальку: получились большие экраны. Через эти экраны, установленные на некотором расстоянии от лесов, я направил лучи ДИГов. Эффект получился поразительный: вся декорация вместе с актерами словно окунулась в «световую ванну».

Постепенно я понял, что в зависимости от расстояния между прибором и экраном меняется яркость светящейся плоскости и соответственно меняются интенсивность света и характер светового рисунка. То есть можно было пользоваться этой комбинацией приборов и экранов так же, как линзовыми приборами направленного света. Только эффект получился более интересным, свет приобретал какое-то новое, неожиданное качество. Как я в шутку говорил, он проникал актерам прямо за воротник — создавал особую пластику лиц, фигур, предметов.

Эти экраны мне так понравились, что я с ними с тех пор не расстаюсь, все время продолжаю совершенствовать этот принцип освещения.

После ВГИКа я прошел солидную ассистентскую школу и знал доподлинно, насколько сложен этот участок операторской работы: нужно управлять массой осветительных приборов, установленных и на стенах и на полу декораций, а на приборах — шторки, тубусы, сетки, оркозоль... Один осветитель, обжигаясь, держит струбницу с затенителем, другой — с обрезной сеткой в руках панорамирует прибором вслед за актером. Это — адский труд и для оператора, и для его помощников, и для актеров, которым вся эта громоздкая осветительная система мешает работать. Любое изменение крупности плана требовало перестановки приборов, любое незапланированное приближение актера к аппарату обнаруживало прибор — актер «обжигался» светом.

Всю эту операторскую «кухню» я сам применял до тех пор, пока не убедился в преимуществах экранов. Я начал работать с ними, пробовал их в разном сочетании, вводил различные дополнительные элементы, расширяющие диапазон приемов освещения. Я проверил и технические и творческие возможности переэкспозиции, сильных перепадов света и тени, «ожогов», всевозможных световых «бород». Из картины в картину накапливался опыт, что очень помогло мне на «Романсе...», жанр и материал которого позволил применить все эти активные изобразительные приемы в полную силу. В работе над «Сибириадой» все, найденное мною в предыдущие годы, я тщательно продумал и, как мне кажется, привел в достаточно стройную систему.

В чем суть этой системы? Она строится на простом логическом принципе подчинения светового решения не нескольким, а *одной идее освещения*, одному источнику света. К примеру, солнечный характер освещения я создаю сильными дуговыми приборами («метровыми»), прямые лучи которых, попадая в декорации через различные проемы (окна, двери и т. п.), создают сильные световые удары, в результате чего возникают естественные рефлексы, естественная световая атмосфера. В качестве подсветки, смягчающей контрасты (если это необходимо — в зависимости от творческой задачи и технических возможностей пленки), я использую также светящиеся плоскости. К примеру, при создании эффекта солнечного света подсветку я делаю тоже от окна, из которого исходит основной рисунок: насыщая фон за окном ярким светом, я получаю в декорации рефлекс, как бы исходящий от неба. Этот рассеянный свет, проникая в декорацию через то же окно, отражаясь от всех плоскостей — потолка, стен и т. д., создает то естественное заполнение и атмосферу, какие бывают в подлинных интерьерах при реальном освещении. Если же мне не хватает яркости основного источника, я «подвираю» естественному эффекту, подстраиваю дополнительное освещение внутри декорации, но при этом продолжая основную идею света. Однако при любой схеме освещения я придерживаюсь общего принципа: ни одного лишнего прибора внутри декорации.

Мне думается, что и эту систему освещения можно еще более упростить, если характер светового рисунка, задуманного режиссером и оператором задолго до начала съемок, будет мотивирован самой архитектоникой декорации, включающей в себя естественные источники света (окна, дверные проемы, светильники и т. п.), а это надо предусматривать уже на этапе эскизов. Я вовсе не считаю, что сейчас все должны перейти на работу с экранами. Многие мои коллеги обходятся без них и достигают интересных результатов, каждый волен выбирать свой путь. Мне же кажется эта система рациональной и удобной. Причем она не исключает использования при необходимости других источников света, например, для выявления фактур или создания особых эффектов, и тогда я обращаюсь к старой практике, применяя известные приемы кинoосвещения.

Я также широко применяю такие распро-

страненные приспособления, как туманники, позволяющие смягчить контраст между ярко освещенным фоном и затемненными деталями кадра, или черный бархат, выполняющий функцию поглотителя ненужной части кадра при общем плоском, рассеянном свете.

Я никогда не пытаюсь просто скопировать реальный эффект освещения. Меня интересует, как влияет пересветка на форму предметов, как в одних случаях она способствует выявлению фактур, а в других — растворению их, как взаимодействует яркий свет с тенью, доходящей до полного провала. Как в необычных, кризисных состояниях освещения возникает некий конфликт между светом и тенью, отчего предметы обретают новизну, какое-то неожиданное измерение.

Правда, производственники не очень любят, когда мы, операторы, пользуемся экранами: их смущают световые потери, возникающие при прохождении лучей приборов через рассеивающую среду. Но что значат эти потери в сравнении с художественными приобретениями: экраны дают свету качество, какого не достичь никаким иным способом, — они создают атмосферу пространства, наполняют среду естественным светящимся воздухом. А потом оператор в состоянии компенсировать эти потери, — я, к примеру, всегда работаю на почти полностью открытой диафрагме объектива.

Вообще я не раз замечал, что некоторых моих коллег пугает отход от общепринятых канонов нашей профессии. Но я глубоко убежден в том, что поиски новых принципов работы со светом, с композицией и т. п. есть не отказ от традиций, но их дальнейшее развитие. Это естественное, логическое продолжение наиболее ценного, наиболее жизнеспособного в уже достигнутом. Без этих поисков не может быть нашего движения вперед.

Цвет

Подчинить себе цвет — к этому стремились кинематографисты с самого момента появления цветного кино. Об этом в свое время размышляли С. Эйзенштейн и А. Довженко, И. Савченко и С. Герасимов, М. Антониони и Ф. Феллини... В первых цветных фильмах ощущалась безмерная радость от возможности показать все краски природы, все цвета радуги. Обращение операторов к опыту живописи было закономерно. Это был естественный этап освоения цвета. Уже в 50-е годы появляются первые удачи — фильмы С. Урусевского «Возвращение Василия Бортникова» и «Сорок первый», чуть раньше — «Мичурин» Л. Косматова, «Великий воин Албании — Скандерберг» Е. Андриканиса. Публикуются книга А. Головни «Съемка цветного фильма», статьи А. Каменского, А. Шеленкова, Л. Косматова, где впервые были поставлены проблемы колорита и живописности кадра, его цветового построения, влияния композиции и движения на цвет.

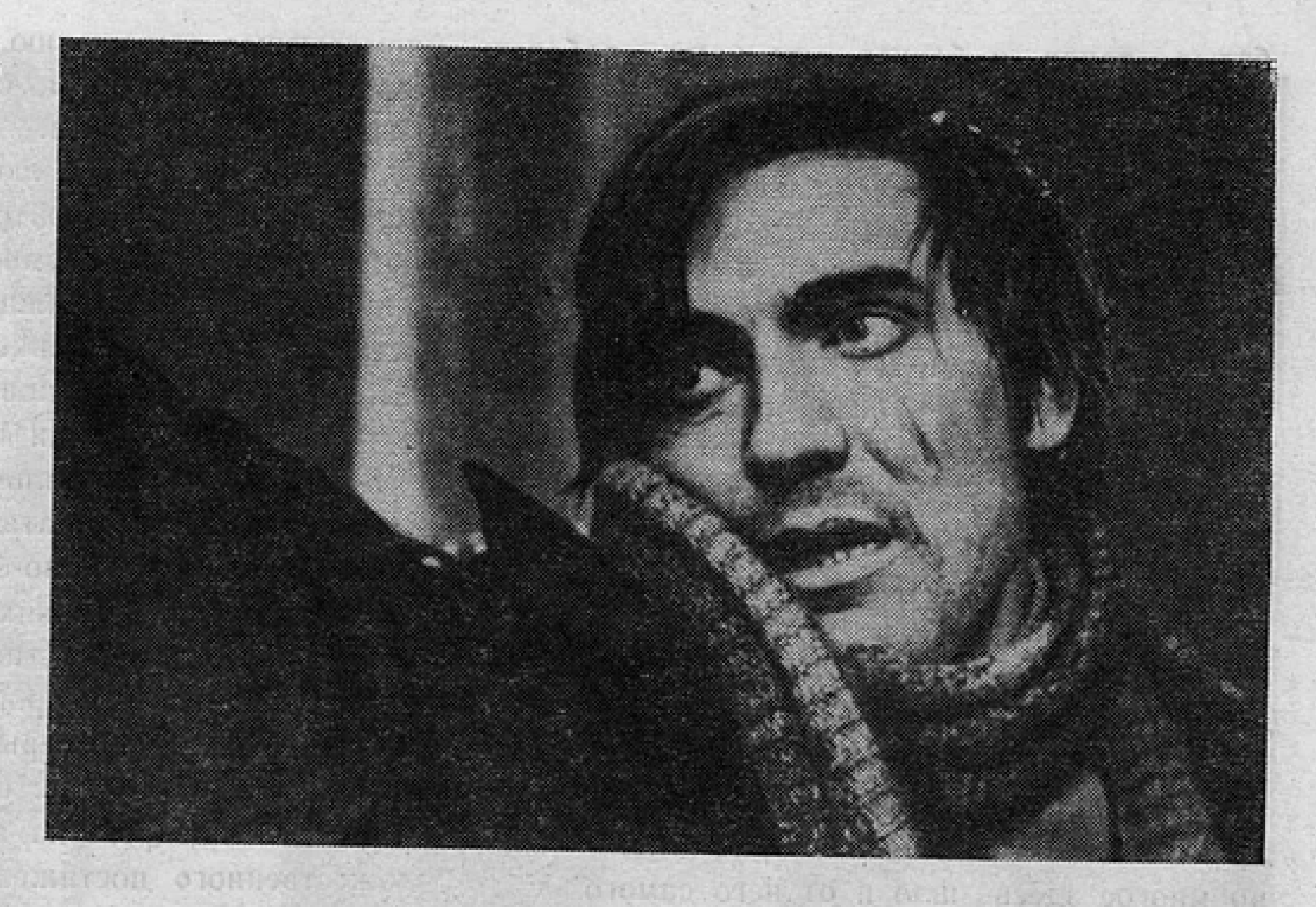
Цветная пленка, в те годы более чем далекая от совершенства (она и сегодня оставляет желать лучшего), упорно не хотела подчиняться. Операторы осторожно «прощупывали» ее характер, снимали при разных условиях освещения, применяли цветные фильтры на осветительных приборах, пытаясь изменить к лучшему возможности цветопередачи. Опыт говорил о том, что наилучшая цветопередача — и в павильоне и на натуре, — достигается при рассеянном свете. Но это ровное, сплошное освещение обедняло изображение, лишало его выразительности.

Андрей Москвин доказал своими фильмами, что цвет теснейшим образом связан со светом. В «Оводе» ему удалось добиться необычного светотонального эффекта в цветном изображении, с ярко выраженным рисунком, с густой и глубокой светотенью. Постепенно свет стал входить в палитру цветной съемки как важный компонент. Однако немало времени должно было еще пройти, чтобы операторы обрели ту же свободу и раскрепощенность в обращении со светом, что и во времена черно-белого кино.

Особенно важные изменения произошли в последние несколько лет. Операторы, наконец, овладели секретом передачи в цвете всей гаммы естественных состояний природы и всего разнообразия ее световых эффектов. Была ли эта победа над цветом принципиально важной для кинематографа? Да, безусловно. Сегодняшнее кино «поднялось на новую ступень реализма» (выражение М. Ромма), оно органически не приемлет той меры условности, которая еще десять лет назад была вполне допустимой.

В своих работах Пааташвили прошел через все те же этапы, по которым шла операторская профессия в освоении цвета. Готовясь к съемке своей первой цветной картины на киносту-

«Романс о влюбленных». Сергей — Е. Киндинов



дии «Грузия-фильм», на операторских пробах он старался получить яркие и насыщенные цвета, достичь живописности кадра через поиски колорита. Следующим этапом для него был «Бег» — картина сложная, основанная на глубоком и оригинальном материале, поставленная яркими, талантливыми режиссерами. Наиболее удачными здесь были натурные съемки — пастельные, полные воздуха эпизоды: голубовато-золотистые пейзажные кадры складывались в лирический, пронзительно-щемящий образ покинутой Родины. Батальные сцены были исполнены подлинно эпической силы, цвет играл в них роль смыслового, эмоционального и композиционного центра[3]. В целом же в этой работе заметно ощущалось влияние живописи — картин передвижников и советских художников 20-х годов. В павильонных эпизодах оператор в основном опирался на условное кинематографическое освещение: декорации и портреты героев были тщательно и хорошо высвечены, фактуры и детали — подробно проработаны.

Цитация или прямое подражание живописи в кино вполне оправданы на этапе учебы, освоения новых художественных средств. Этап этот был безусловно полезен для развития кинематографического языка. Накапливался собственный художественный опыт, собственная изобразительная культура, столь необходимые для становления нового искусства. Черно-белое изображение, обладая магией условности, по-своему трансформировало живописный опыт.

Цвет заставил пересмотреть и принципы построения композиции и освещения, и вопросы монтажного контекста кадров и эпизодов. Эти естественные «круги постижения» проходил и Пааташвили. «Бег» в этом смысле стал для него одновременно и серьезной школой, и творческой лабораторией. Он основательно занялся изучением теории и практики цветопередачи. Он почувствовал особые возможности выразительности изображения, близкого к монохромному с каким-то одним организующим цветом. Он убедился в том, что сама по себе естественная передача реальных цветов уже не представляет технической трудности — проблема в другом. Проблема в с о з д а н и и о б р а з а. Ему захотелось добиться передачи на цветной пленке и глубоких черных, и ослепительно

[3] Например, эпизод похорон Баева: монохромный кадр бесконечной процессии всадников, пришедших проститься со своим командиром, был организован вокруг красного знамени, алевшего в толпе, и этот активный цвет властно приковывал к себе внимание.

белых тонов, и бликов — то есть работать всей палитрой художественных средств без ограничений, которые диктовались на протяжении многих лет цветной пленкой. Все это он осуществил в работе над «Романсом о влюбленных».

Не буду утверждать, что Пааташвили пришел к этому первым. И в нашем советском кинематографе, и в зарубежном к тому времени было уже немало примеров, когда цвет использовался смело, необычно, подлинно художественно. Достаточно вспомнить «Сорок первый» Сергея Урусевского, Джанни ди Венанцо в «Джульетте и духах», великолепную работу Армандо Нанунци в «Людвиге», «Солярис» В. Юсова, «Дядю Ваню» Г. Рерберга... Задумав и снимая «Романс о влюбленных», Пааташвили, конечно, учитывал опыт прошлого — и цветного и черно-белого кино, но многое здесь шло и от него самого — от его индивидуальности, его мироощущения. Стремление к простоте, к чувственному выражению образной мысли, к передаче всей гармонии и богатства природы со свойственным ему яростным темпераментом, отразилось теперь и в цветовом решении «Романса...».

В этом отношении материал фильма открывал оператору безграничные возможности поиска: если уж солнце — так слепящее, если дождь — так ливень. Все чувства обнажены, взяты на крайнем пределе, в своем максимуме. В таком мироощущении Пааташвили ведет себя, как рыба в воде, — это его стихия. Впервые для нашего экрана он с такой смелостью и риском вводит в практику цветной съемки световые «ожоги» и пересветки, прямые солнечные лучи и теневые провалы. В первой части фильма он словно забывает о том, что снимает на цвет, делая освещение главной краской палитры. Впрямую подчиненный свету — его цветности, интенсивности, яркости, — цвет то почти пропадает, разбеленный в его ослепительных лучах, то вдруг вспыхивает, загорается, выступая на первый план, обретая полную силу. Он органично сливается с общим драматическим решением, присутствует в кадре неназойливо, незаметно, не как нечто самоценное, но именно как средство, помогающее выражению смысла, создающее эмоциональные удары, отвечающее драматургическим требованиям. А ощущение ослепительности — юности, любви, счастья — возникает от перепада контрастов светлого и темного, в почти монохромном изображении. Возникает от ярких, звенящих цветовых ударов, вступающих на мгновение, как короткий и сильный аккорд, чтобы снова раствориться в общей световой стихии и снова возникнуть...

Во второй части фильма, где мир предстает лишенным любви, Пааташвили делает изображение даже не черно-белым, а серо-серым, без ярких тонов, ярких чувств. Для героя померкли все краски, исчезло солнце, жизнь стала ненужной, непроглядной, без цвета и запаха. Таким же серым и однотонным становится изображение: оператор, показавший себя столь щедрым на активные средства художественного постижения реальности, вдруг изъял из своей палитры все выразительное. И этот контраст между звенящими красками первой новеллы и потухшим, обескровленным «миром теней» второй заставляет зрителя в полную меру прочувствовать всю глубину трагедии Сергея. А в финале вместе с новой любовью в мир героя возвращается цвет. Сначала осторожно, через привычные бытовые детали, он постепенно набирает силу, направляя мысль и чувство зрителя за авторской темой.

Работа над «Романсом...» освободила Пааташвили от того плена, который невольно ощущал любой оператор, снимающий в цвете. Она убедила его в том, что при умелом обращении с цветной пленкой не существует ограничений. Она вооружила его новым опытом, который в свою очередь в приложении к работе с цветом вобрал в себя все его предыдущие поиски наиболее простой и выразительной системы освещения.

Из интервью с Л. Пааташвили

Я всегда исхожу из того, что цвет определяется интенсивностью цвета. Я не люблю обилия красок — ищу один, общий, объединяющий, тон, который определяет тональность эпизода. Этот тон зависит от цвета, преобла-



«Сибириада».
Настя — Н. Андрейченко

дающего в кадре, — зелени листьев, голубизны неба, желтизны песка и т. д. Я обычно стараюсь брать цвет не в полную силу, чтобы где-то, в нужном по драматургии месте, иметь возможность перевести его «на полную громкость».

Надо все время «экономить» — тогда остаются резервы художественных средств. В живописи с цветом совладать намного проще: все зависит от индивидуального ви́дения художника. Картина Эль Греко «Толедо», например, написана в зеленых тонах, в то время как в действительности — и тогда, когда она была написана, и сейчас — этот пейзаж имеет теплый золотисто-охристый цвет. Но художник увидел его именно так. В кино все значительно сложнее: ведь цвет в природе беспорядочен, его непросто организовать. Некоторые кинематографисты пытались вмешиваться в природу, красить землю, листву, деревья в «свой» цвет. Так в 50-х годах поступали и Феллини и Антониони. Да и у нас многие операторы работали по такому же принципу. Лично для меня подобный «косметический» путь решения цвета неприемлем. Я стараюсь находить цветовое решение в единстве со всеми остальными компонентами — состоянием натуры, актерами, костюмами, композицией, освещением. И когда все это соединяется воедино, возникает художественная цельность. То есть, с одной стороны, я стараюсь идти от достоверного эффекта, а с другой — пользуюсь своими, дополнительными, чисто операторскими, средствами, чтобы иметь возможность восполнить недостающие компоненты. Для создания художественного образа, к примеру, из-за занятости актеров иногда приходится одну и ту же сцену снимать в разных условиях освеще-

ния — частично в солнечную, а частично — в пасмурную погоду. Тут приходится прибегать к таким средствам, как туманники, фильтры, использовать цветовое освещение («под солнце»), работать с пленкой и т. д. В условиях современного кинопроизводства необходимо приспосабливаться: оператор должен быть готов к тому, чтобы снимать **всегда**, конечно, за исключением тех случаев, когда **снимать не надо**!.. А вообще, необходимо быть изобретательным, уметь перестраиваться, находить выход из безвыходного положения, но только не в ущерб главному — общему художественному решению. Когда речь идет о главном — оператор не имеет права отступать ни на шаг...

Не отступать ни на шаг...

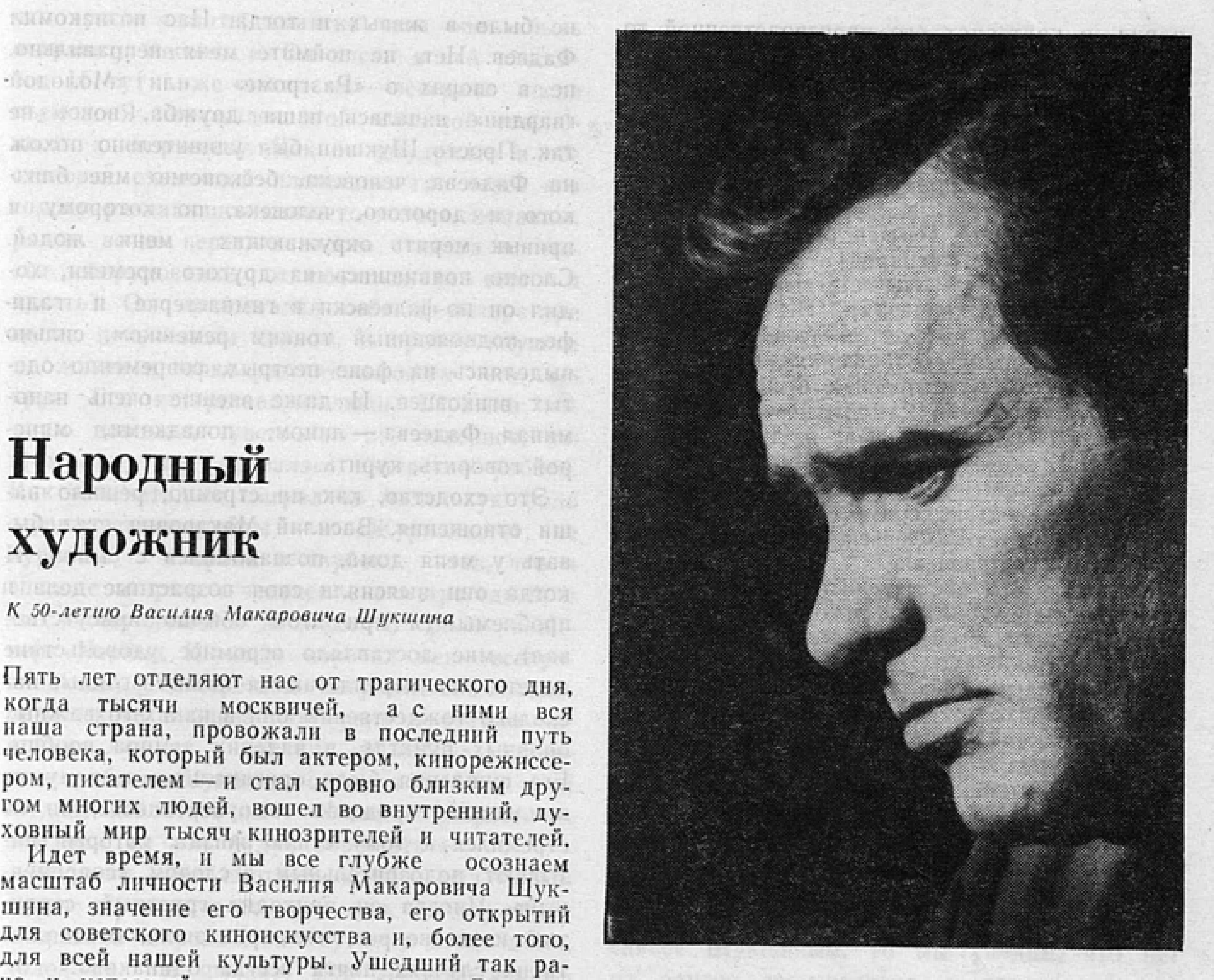
В жизни — мягкий, добрый, постоянно сомневающийся («работа для меня мучительный процесс, состояние неудовлетворенности все время меня преследует»), Леван Пааташвили во всем, что касается искусства, последователен и тверд. Я бы даже назвала его бесстрашным — так смело, охотно, пожалуй, даже радостно, идет он на риск, когда уверен, что это может дать интересный, необходимый фильму результат. Он весь в движении, в состоянии неуспокоенности и поиска. Многочисленные записи в дневниках, сопровождающие его новую работу, отражают сложный и подчас противоречивый путь к истине. «Я не знаю, прав ли я, но на данном этапе жизни я **так** думаю», — часто повторяет Леван.

Только что закончив четырехсерийный фильм «Сибириада» — очень сложный и по драматическому материалу, и по постановочному размаху, и по чисто профессиональным, операторским задачам, — он снова приступает к съемкам на студии «Грузия-фильм». Об этих новых работах разговор еще предстоит особый, отдельный.

А пока мне хочется закончить эту статью дневниковой записью Пааташвили: «Часто задумываешься над тем, каким же путем идти дальше? Попробовав всевозможные способы съемки на разных картинах, придется остановиться на наиболее простом и трудном, сочетающем все лучшее, что удалось уже сделать, с тем, что еще предстоит найти. Все отвлечения и увлечения, неизбежно сопутствующие каждому, кому интересно искать, проходят, оставляя полезные зерна, и ты, неизбежно проделав весь круг поисков, возвращаешься к тому, с чего начал, но уже в другом качестве — другим человеком, более опытным, более зрелым. Все как бы начиная с начала, ты продолжаешь двигаться вперед, но уже с иной мерой уверенности, хотя сомнения и колебания остаются такими же неизбежными и необходимыми, как это было в начале пути. Продолжая двигаться вперед, ты уже заметно расширяешь свое поле зрения, чтобы все новое на твоем пути отложить в своей арсенал и снова можно было начать все сначала. По пути все наносное и лишнее отметается, уходит, и остается только самое важное и необходимое. Этот принцип постоянного движения и обновления — единственно возможный и единственно органичный для любого человека, работающего в искусстве кино...»

Народный художник

К 50-летию Василия Макаровича Шукшина



Пять лет отделяют нас от трагического дня, когда тысячи москвичей, а с ними вся наша страна, провожали в последний путь человека, который был актером, кинорежиссером, писателем — и стал кровно близким другом многих людей, вошел во внутренний, духовный мир тысяч кинозрителей и читателей.

Идет время, и мы все глубже осознаем масштаб личности Василия Макаровича Шукшина, значение его творчества, его открытий для советского киноискусства и, более того, для всей нашей культуры. Ушедший так рано и успевший сделать так много, Василий Шукшин продолжает жить и выполнять свой долг подлинно народного, партийного художника, прочно укорененного в жизни, в демократических традициях нашей художественной культуры. Он горячо верил в правду и справедливость, в торжество добра и в неисчерпаемые духовные силы трудового человека — нашего современника, который в творчестве выдающегося мастера предстал в богатстве и сложности своего реального бытия — удивительно многообразным, невыдуманно интересным, часто противоречивым и близко понятым, глубоко прочувствованным, страстно пережитым.

Всенародную любовь Василий Шукшин заслужил, по-видимому, прежде всего слитностью своей жизни и своего творчества: он писал, играл роли, ставил фильмы, как жил, а жил, как творил — одной жизнью со своими героями, радуясь и страдая, мучаясь и возвышаясь вместе с ними и как один из них, в нераздельности судьбы художника и судеб созданных им персонажей.

В архиве В. М. Шукшина осталось немало произведений, с которыми читатели познакомились благодаря усиленной работе его жены, талантливой актрисы — Л. Н. Федосеевой-Шукшиной. Лидия Николаевна передала нашему журналу и рукопись статьи «Средства литературы и средства кино». Написанная в 1967 году, она и сегодня звучит более чем злободневно. Автор рассматривает в ней ряд важных теоретических и практических вопросов, которые мы и сегодня еще активно обсуждаем.

Наверное, в этой статье не все покажется читателям бесспорным. Некоторые ее положения кому-то покажутся полемическими преувеличениями, продиктованными конкретной ситуацией, а не общими и принципиального характера соображениями и установками (таковы, например, высказывания В. М. Шукшина о допустимом объеме литературного сце-

нария, о критериях его производственной готовности). Но это, как увидит читатель, частности. Василий Макарович своей статьей внес ощутимый вклад в теорию кинодраматургии, дал замечательный образец киноведческого анализа одной из проблем, остро ощутимых еще и практически. Он прав в основном, в главном, в обосновании мысли о том, что сценарий должен быть большой кинолитературой, а сценарист — и кинематографистом и писателем, то есть мыслить литературно-экранными образами. В. М. Шукшин убедительно анализирует актуальнейшую проблему — проблему соотношения кино и литературы, и его размышления о путях, на которые ведут поиски самобытности, самостоятельности кинематографа, о драматических коллизиях этого процесса, протекающего в постоянных притяжениях и отталкиваниях, в богатой диалектике совместимого и несовместимого, — имеют серьезное теоретическое и практическое значение.

Учитывая это обстоятельство, редакция попросила киноведа Юрия Богомолова и режиссера Ходжакули Нарлиева высказать свое мнение о проблемах, поставленных в статье Василия Макаровича Шукшина, чье славное 50-летие приходится как раз на тот месяц, когда читатели возьмут в руки этот номер нашего журнала.

Статье Василия Макаровича редакция решила предпослать воспоминания и размышления о нем режиссера С. Герасимова и актеров М. Ульянова и Е. Лебедева.

С. Герасимов

Воистину современен

Стоит мне вспомнить время, когда Шукшин еще учился во ВГИКе на курсе Михаила Ромма и, интересуясь актерской работой, иногда посещал занятия нашей мастерской, как я сразу же задаю себе один и тот же вопрос: как получилось, что мы так быстро и близко сошлись с ним, так легко поняли друг друга?

Нас познакомил человек, которого нет сейчас в живых, и (вас это, наверное, удивит) не было в живых и тогда. Нас познакомил Фадеев. Нет, не поймите меня неправильно, не в спорах о «Разгроме» или «Молодой гвардии» началась наша дружба, вовсе не так. Просто Шукшин был удивительно похож на Фадеева, человека, бесконечно мне близкого и дорогого, человека, по которому я привык мерить окружающих меня людей. Словно появившись из другого времени, ходил он по-фадеевски в гимнастерке и галифе, подпоясанный тонким ремешком, сильно выделяясь на фоне пестрых, современно одетых вгиковцев. И даже внешне очень напоминал Фадеева — лицом, повадками, манерой говорить, курить.

Это сходство, как ни странно, решило наши отношения. Василий Макарович стал бывать у меня дома, познакомился с сыном. И когда они выясняли свои возрастные дела и проблемы (я при этом обычно присутствовал), мне доставляло огромное удовольствие видеть, как переплетаются наши взгляды, насколько тождественны они в каких-то важных опорных пунктах, в видении мира вообще. Его суждения были оригинальны, к нему не прилипала городская самоуверенность, он не стремился к тому стилю жизни, который называют подозрительным словом «современный». Иногда он приходил грустный, сердитый и на вопрос, что произошло, отвечал в таких случаях почти всегда одинаково:

— Сбивают...

— Кто сбивает?! Куда?

— Да ну... Сбивают!

Это значило, что Шукшин побывал в какой-то компании, где не принимали его «почвенного» направления и пытались подравнять под «городские вкусы». Он их не отвергал, но и не принимал.

Читал много, жадно. К концу жизни у него собралась огромная библиотека. Успевал читать в автобусе, в трамвае, даже на ходу, шагая по тротуарам и задевая прохожих. Писал, кстати, так же, как и читал,— легко и всегда. Когда мы снимали на Байкале картину «У озера», я постоянно видел его с небольшой замызганной записной книжкой. Такие книжки обычно заполнены заметками,

что нужно купить, памятки типа «не забыть отправить письмо...». Он писал в ней рассказы. И тут же читал их — вечерами после съемок. Я поражался этой огромной способности к творчеству. Как он умудрялся в обстановке съемочной площадки, где через его голову раздавались какие-то голоса, команды, рядом вечно перетаскивалось с места на место оборудование, отключаться от всего и писать? Он представлял себя в литературе не за письменным столом, а просто идущим по жизни и зорко разглядывающим все вокруг. Его интересовали люди, Шукшин хорошо понимал, чувствовал их, наверное, поэтому ему так удавалась актерская работа. Как замечательно сыграл он маленькую роль журналиста-пропойцы в «Журналисте», не курьезно, а скорбно и глубоко, так, что в эпизоде открылся человек с его трагедией, с его несостоявшейся жизнью. В роли инженера Черных Шукшин поразил меня всепроникающим мастерством современного психологического анализа. Эту роль я считаю одной из лучших в картине «У озера». Актерские работы Шукшина оценены еще, на мой взгляд, недостаточно. Кинематографисты к ним еще не раз будут обращаться.

Шукшин умел смотреть и умел видеть. Он видел справедливость и зло, видел людей жадных и широких, замкнутых и отзывчивых, холодных и пылких. Все это становилось предметом его писательского интереса. В этом смысле творчество Шукшина глубоко в традициях русской литературы. Ему была свойственна страсть к анализу. Скажем, невероятный по силе рассказ «Обида», показывающий всю глубину его дарования, я могу сравнить только с «Много ли человеку земли надо?» Толстого.

Он был справедливым человеком. Сила его как художника как раз и была в жажде справедливости, в неустанном поиске ее. И читатели верно поняли этот нерв его творчества. Думаю, в этом разгадка его поразительной популярности, того нравственного авторитета, который он имел и в зрительской и в читательской аудитории. С ней у Шукшина было полное взаимопонимание. Такое случается не часто, и мы с уверенностью можем сказать, что Шукшин испытал великое счастье всенародного признания, всегда вдохновлявшее его.

Киноискусство менее долговечно, чем литература, но я уверен, что и через двадцать и через тридцать лет фильмы Шукшина будут смотреть с тем же восхищением, с каким мы сегодня смотрим картины 20-х годов.

Е. Лебедев

Главная несыгранная роль

Я не раз задумывался над тем, что такое для Василия Шукшина Разин и почему он отдал ему столько лет жизни. Разин наполнил все его творчество, он все время думал о нем как о своей заветной (и так и несыгранной) роли. Одержимость идеей воплотить образ Разина на экране он пронес через все свое творчество. Быть может, у каждого художника должна быть такая главная несыгранная роль, «фанатическая идея».

Если проанализировать все написанное и снятое Шукшиным, то мы увидим, что нет ни одного произведения, в котором бы не присутствовал Степан Разин — прямо или косвенно. Мятежный атаман — герой одной из новелл в фильме «Странные люди», в «Калине красной» старик Байкалов поминает Стеньку, когда хочет «срезать» Егора, умерить его демагогический пыл.

Ни один исторический деятель не привлек столь пристального внимания Шукшина, как Степан Разин. Шукшин не раз повторял, что Степан — любимый народный герой, его образ — заступника, «батюшки» — живет в сердце народном, о нем складывают легенды и сказки, поют песни. Недаром А. Пушкин называл Разина самой поэтической фигурой в истории российской. И Шукшин, поистине русский народный художник, я думаю, не мог не обратиться к теме народного крестьянско-

го бунта, к теме освобождения не только от внешних оков, но и к проблеме внутренней свободы Человека. В чем-то загадочный, противоречивый, удивительно национальный характер Степана Разина словно заворожил Шукшина, и этому образу в своем творчестве он оставался верен всю жизнь. Вольнолюбие, способность к самоотречению, чувство справедливости, совестливости — черты, которые носил в сердце Василий Макарович, и определили, видимо, кровное родство, ту «пуповину», которая соединяла писателя и героя.

Мне кажется, что если бы Шукшин снял своего Разина, то он не мог бы быть удовлетворен результатом и возвращался бы к этому образу еще и еще раз. Если бы Шукшин сыграл эту роль, то, как это ни парадоксально, он ощутил бы колоссальную потерю, лишился бы того творческого возбудителя, который жил в нем все это время. Ведь постоянное движение к своей «главной роли», ее брожение внутри художника дает возможность глубже и глубже проникать в суть явления. Даже название здесь необычайно важно — «Я пришел дать вам волю»: им сказано очень много.

Я помню, как Шукшин говорил, когда был написан сценарий: «Надо пересмотреть его, чтобы вывести в нем минимум людей и через эту небольшую группу показать огромное движение, шедшее за Степаном Разиным».

Я думаю, что все препятствия, сопутствующие этой работе, вызывали эмоциональный импульс, колоссальной силы напор, которые Шукшин и вложил в Разина. И это касается не только Разина, но и всех поставленных Василием Шукшиным как режиссером фильмов, таких, например, как «Калина красная», «Странные люди», «Печки-лавочки», «Ваш сын и брат».

Мне кажется, что громадной творческой индивидуальности Шукшина мало было выплеснуться в какой-то одной художественной области — поэтому Шукшин и актер, и режиссер, и писатель. Через все свое творчество этот человек пронес необычайную совестливость за судьбу своего народа, ясную гражданственность, которые и выросли в такое произведение, как «Я пришел дать вам волю».

Василия Шукшина уже нет. И сейчас, когда утихла острая боль потери, каждый из нас ощущает вину перед ним — мы недостаточно чувствовали его, недостаточно принимали его боль как свою. Мы, и это, наверно, свойственно людям, всегда осознаем масштаб человека, когда его уже нет. Есть такая народная мудрость: что имеем — не храним, потерявши — плачем. Не надо бояться, что мы человека испортим, если выразим ему свое восхищение!

Ленинград

М. Ульянов

Простые истины Василия Шукшина

Василия Шукшина много играют, читают, его опровергают и возносят, критикуют и защищают, о нем спорят бурно, искренне, с болью, как о живом, словно и не права пословица — «время залечивает раны».

Творчество В. Шукшина поистине нашло отклик в сердце народном. Или, может быть, это смерть его, так потрясшая всех своей внезапностью и неожиданностью, пробудила в людях тягу к нему, тоску о нем? Умер-то он так рано... Или тут, в этом интересе к нему людских множеств, надо видеть что-то другое, более глубинное? Что же так властно тянет нас к этому самобытному человеку, в чьем творчестве многие находят правду, помощь и друга?

И вообще, почему один художник понимаем современниками и нужен времени, а другой тоже вроде бы бьется над важными проблемами, а его не слушают или слушают как-то формально?

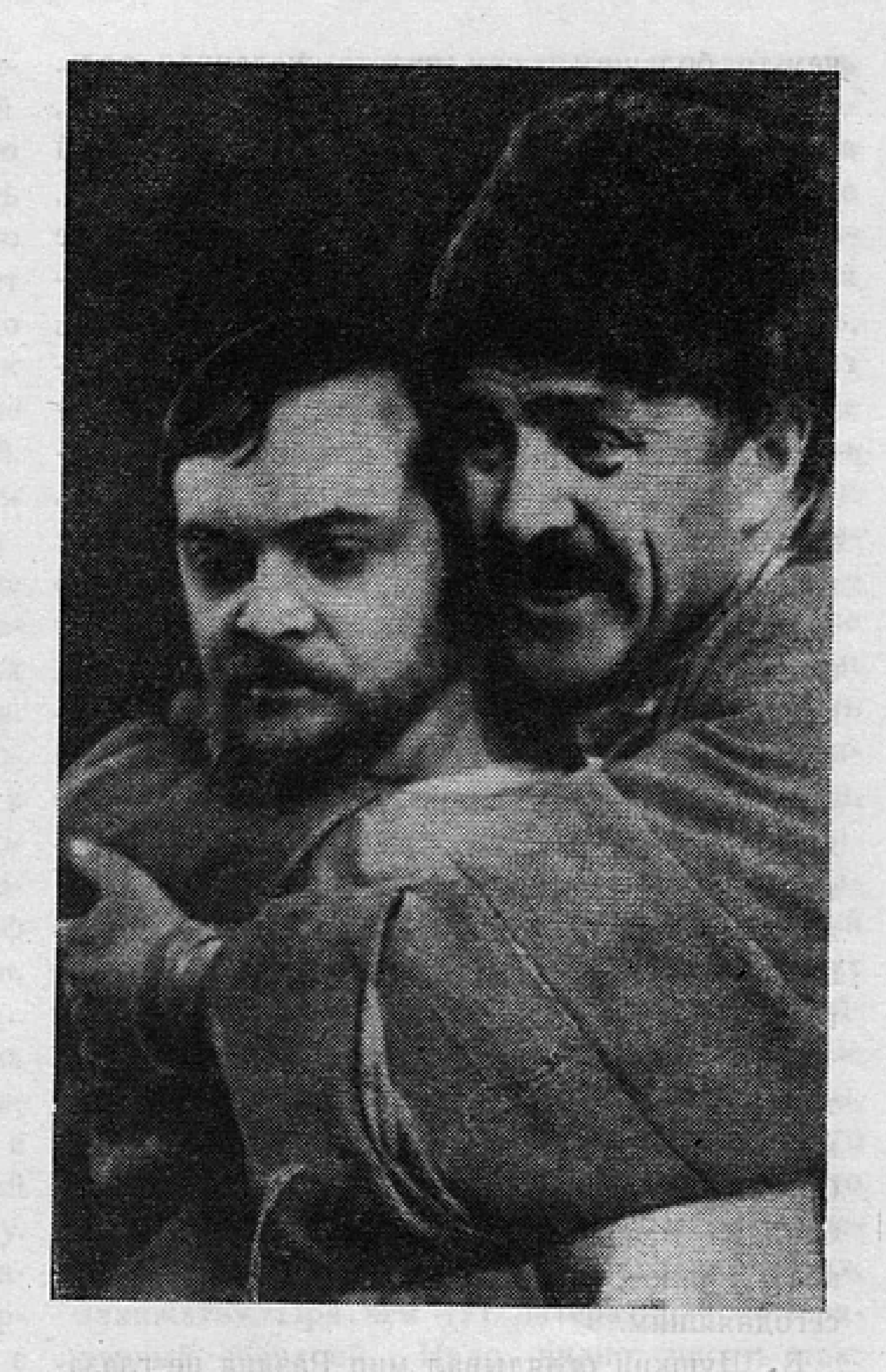
Года два назад я записал на телевидении

три рассказа В. Шушкина — «Осенью», «Микроскоп», «Раскас». Я хотел понять, в чем же сила этих простых, немудрствующих рассказов? Что-то мне удалось тогда почувствовать и передать, но во многом я оказался безоружным перед прозрачной глубиной и простой сложностью шукшинской прозы. Наверное, потому, что какой-то невидимый источник освещает их удивительно ярким и в то же время естественным светом. Но что он такое, этот свет? Где этот источник? Может быть, самое главное, самое важное, самое сердцевинное, что ли, — это искренность и правдивость Шукшина?

С ним интересно и весело, любопытно и больно, подчас невыносимо. Ибо Шукшин не признает грим, а видит своих героев такими, какие они есть, со всеми острыми и неудобными углами, и ради удобства и гладкости восприятия не причесывает, не утюжит, не припомаживает своих вихрастых, колючих «чудиков». Может быть, в этом и заключен магнетизм шукшинского творчества, которое властно притягивает к себе и заставляет вновь и вновь вглядываться в его таких понятных и таких непростых героев? Мудрость Шукшина ведь в том, что он видит и воссоздает жизнь такой, какая она есть, во всех ее проявлениях.

«Я очень неодобрительно, — говорил он в своем последнем интервью, — отношусь к сюжету вообще. Я так полагаю, что сюжет несет мораль — непременно. Не делайте так, а делайте эдак. Или это хорошо, а это плохо. Вот чего не надо бы в искусстве. Меня поучения в искусстве настораживают».

В рассказе «Дядя Ермолай» Шукшин размышляет: «Стою над могилой дяди Ермолая, думаю. И дума моя о нем — простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Простая душа. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например: был ли в их жизни какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или — не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Но сам я жизнь понимаю иначе! Но только когда смотрю на их холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее».



Московский Государственный Академический театр им. Евг. Вахтангова. «Степан Разин». Степан Разин — М. Ульянов, Фрол Минаев — О. Форостенко.

Шукшину надо докопаться до самого сокровенного в душе каждого, какой бы он ни был и кем бы он ни был. И Шукшин бесстрашно заглядывает в самые потаенные, самые скрытые от глаз посторонних уголки души своих героев.

Когда я прочел роман В. М. Шукшина «Я пришел дать вам волю», у меня дрогнуло сердце от неясного и робкого желания попробовать перенести его на сцену. Но не сразу хватило духу взяться за такую громадную работу. И трудности пугали, а главное, сознание, что этот образ был для самого Шукшина

чем-то большим, чем просто желанная роль. Степан Разин! Сколько лет, сколько сил, сколько крови и жизни отдал ему Василий Макарович. Этот образ «томил» его, как он, бывало, говорил. А выхода практического не было... Когда Василий Макарович начал работу над сценарием на студии им. Горького, он пригласил меня для пробы на одну из ролей. И уже тогда он предчувствовал, как нечеловечески трудна ноша, какую хотел взвалить на себя. Я спросил: «Как же вытянуть такую тягость — и ставить фильм, и самому играть Степана?» Он спокойно, как о чем-то твердо решенном, ответил: «А я все на этот фильм поставил. Все». Трагизм этой фразы, как оказалось, — в пророчестве. Он действительно все отдал этому замыслу. Все! Разин был для В. Шушкина не только и не столько исторической фигурой, сколько нравственно-целостной личностью, через которую Шукшин хотел понять что-то самое главное, самое существенное в русском мужике — главном герое всего своего творчества.

Если А. Чапыгин создал былинного, в чем-то песенного Разина («Это вышито шелками», — сказал о его романе М. Горький), если С. Злобин в чем-то модернизировал своего Степана Разина, то Шукшин шагнул в далекое прошлое, сцепил, связал историю с днем сегодняшним.

В. Шушкин оглядывал мир Разина не глазами умного, но стороннего современного человека, которому с высоты истории все ясно и понятно, а горячими глазами самого Разина, которого разрывают противоречия. «Хотелось бы снять хрестоматийный глянец с образа Разина. Показать противоречивого человека с его победами и ошибками», — говорил В. Шукшин. Преодолеть привычное трудно, очень трудно! В. Шукшин не испугался этого. Не испугался ради жизненного, ради истинного, ради современного взгляда на дорогого его сердцу Стеньку Разина. Далеко не сразу, далеко не все и сейчас принимают шукшинского Разина. Слишком он живой, трепещущий, истекающий кровью сердца, противоречивый, путаный, мучительный и мучающийся, трагический Разин Василия Шукшина. Слишком он яростно ломает спокойное течение былины и песенности, жжет своей опаляющей человеческой близостью.

Это какое-то безумное метание барса, какие-то опыты мощи, несознательной, но страшной, удаль, дерзость, отвага — вот как писал о Разине Герцен.

Таким же видел его и Шукшин.

Мука мученическая играть такого Степана Разина. И счастье редкое, ибо это Русь, это жизнь, пусть страшная, пусть запутанная, пусть пугающая своей жестокостью, но жизнь, а не историческая схема, ловко сконструированная и приспособленная к требованиям своего времени.

...А сейчас, в день пятидесятилетия Василия Макаровича, фильм был бы уже готов.

Говорят, быстро «зарастают стежки-дорожки». Но есть в человеческих делах и творениях и что-то такое, что никогда не забывается. Есть.

Василий Шукшин

Средства литературы и средства кино

За экранизацию большой литературы чаще ругают, чем хвалят, или снисходительно молчат. И правильно делают. Мало того, иногда надо по рукам бить — за спекуляцию. Но если забыть, что есть в искусстве нечестные люди, а думать: все, кто обратился к классике, желая «переселить» живых строптивых героев прославленных книг на экран, раскрывают те книги с благоговением и знанием дела, — если даже так думать, — поуменьшится ли недоумение, боль, неподдельное раздражение тех, кто, предчувствуя скорую радость, торопился в кинотеатр на встречу со своими давними друзьями? Так, самую малость. Тоска и недоумение всегда будут сопровождать даже самые доб-

росовестные фильмы, как только они осмелятся назваться дорогим именем той или иной повести или романа, того или иного дорогого нам писателя. (Ну и что с того, что есть удачные примеры экранизации? Оттого что они редки, они лишь подтверждают, что нет правил без исключения.) Дело в том, что н е л ь з я сделать фильм во всех отношениях равный произведению литературы, которое остается жить во времени, в душах людей. (Странно, но так: чем хуже литература, тем лучше можно сделать фильм.)

Средства литературы и средства кино — не равны. Различны. Средства литературы — неизмеримо богаче, разнообразнее, природа их иная, нежели природа средств кинематографа. Литература питается теми живительными соками, которые выделяет — вечно умирая и возрождаясь, содрогаясь в мучительных процессах обновления, больно сталкиваясь в противоречиях, — живая Жизнь. Кинематограф перемалывает затвердевшие продукты жизни, готовит вкусную и тоже необходимую пищу... Но горячая кровь никогда не зарумянит его.

Если я и хватил черей край, то в том направлении, в каком лежит истина. Так в практике нашего кино и сложилось: сценарий никто всерьез не принимает за литературу. Крайне сомнительно, что какой-нибудь уважающий себя «толстый» или «тонкий» журнал станет печатать сценарий наравне с «обычной» прозой. Это делает «Искусство кино» — двенадцать раз в год (из ста двадцати фильмов!).

Я написал сценарий о Степане Разине, у меня вышло триста страниц. Казалось бы, ну и что? Это же л и т е р а т у р н ы й сценарий. Судить его надо пока по литературным достоинствам, по тому, удались или не удались характеры, близок ли он к исторической истине... Наконец, можно ли по нему поставить фильм? Мое кинематографическое начальство твердо сказало: много. Надо примерно сто пятьдесят — двести страниц (для двух серий). Сколько я ни упрашивал, сколько ни распинался, что и мне, и тем, кто будет со мной работать, — чем больше знать о том далеком времени, тем лучше. Уж коли мне пришлось перечитать уйму книг, как-то использовать редкие документы, то почему же те сто страниц — «лишние» — будут лежать у меня в столе? Я готов понять требование того же «Искусства кино» — сократить: там журнальная площадь, которую не могу занимать я один. Но ведь тут речь идет о, так сказать, рабочем варианте. Ничуть не бывало! Один из начальников заявил, что он даже читать не будет «такую махину». С «кровью сердца» выдрал сто страниц. Зачем, черт его знает. Если верят, что я вообще сделаю такую картину, то почему не верят, что я — режиссер — сделаю только две серии? Мне самому больше не надо. А с трибун взываем и жалуемся: почему писатели так неохотно идут работать в кино! А как же они — охотно! — если с ними будут так вот поступать. Это только я, «киношник», позволил так с собой разговаривать. А что делать? Мне очень хочется поставить фильм о Разине. Я угробил на сценарий два года, отступать некуда. И теперь болит душа: читают, а я там просто выкидывал, обрывал сцены, вычеркивал абзацы, которые вовсе не мешали. Разве так пишут! Ладно бы, читали и говорили: «Вам не кажется, что здесь затянуто?» Нет, говорят, хорошо, но это же на четыре серии! «Да ведь будет режиссерский сценарий! — А вы там будете метраж занижать». При чем тут литература? Литературный сценарий... Надо, видно, писать так: «Проход казаков к Астраханскому кремлю. Казаки оживлены. Народ приветствует их. Камера выхватывает радостные лица посадских, казаков». Вот и получается, что более или менее смышленая домохозяйка втайне убеждена, что она сможет написать сценарий. И пишут! Пишут пенсионеры, домохозяйки, все, кому не лень. И удивляются и жалуются, когда им говорят, что это плохо.

Вернемся, однако, к начатому разговору: о природе литературы и кино. Хоть я и жалуюсь тут, что в киноинстанциях небрежно обращаются с литературой, а ведь и я не писал так, как пишут повесть, роман или рассказ. Надо мной все время — топором — висело законное требование: все должно быть «видно». Я просто позволил себе писать чуть более про-

странно, подробно, чем «казаки оживлены». Не больше. Истинная литература за такие штуки бьет кованым копытом по голове.

Нет, должна быть — кинолитература, пусть — сценарий, но без претензии на — «тоже литературу». А уж это дело сценаристов — стать вровень с писателями, но по-своему. И дело, наверно, творческой общественности — писательской и кинематографической — помочь молодому кровному брату — сценарию — выйти на свою собственную дорогу и шагать твердо, а не поспешать вслед повести с оскорбленным видом.

Есть у меня друг, писатель, великолепный писатель. Он задумал сценарий кинокомедии. Почти уж написал. Прочитал мне. Он — писатель, он не мог, чтобы «камера выхватывала лица», но он достаточно опытен, чтобы почувствовать разницу между сценарием и повестью и не написать повесть, что он прекрасно умеет. Это — сценарий. И какой! У нас такой комедии еще не было, смело могу это заявить. И смешно, и грустно, и думать охота. Но представил я, как будет он мыкаться с ней, искать режиссера, а он не умеет, да у режиссера часто — «свое на уме», а и найдется какой — не так поймет, скажет: вот тут изменить бы... И посоветовал я ему: пиши как повесть. Появится в журнале, прочитают — может, захотят поставить. Тогда напишешь сценарий. Или продашь право на экранизацию. А так — куда с ней? «Искусство кино»... Не беспределен и этот журнал: и потом, как правило, там идут сценарии, которые как-то уже нащупали свою производственную судьбу. По-моему, он согласился — так вернее. Обидно! Я пытаюсь заинтересовать режиссеров, каких знаю, этой необычной комедией, но... каждый ходит уже с замыслом, или работает с писателем, или сам пишет. Иначе и быть не может.

Пора, однако, говорить более убедительно, почему истинная, большая литература не может служить основой для кино. А может служить основой для кино истинная, большая кинолитература.

Есть у Льва Толстого рассказ «Три смерти». Гениальный рассказ с огромной мыслью: все вечно живет и вечно умирает — по-разному только. Допустим, что у кого-то зачесались руки — поставить рассказ. С этой целью внимательно прочитаем хотя бы первую главу рассказа и прикинем, что, приблизительно, будет на экране. Мое построение весьма и весьма хрупко: пять разных режиссеров сделают пять разных фильмов. Возможно, среди них будет один очень неплохой. Вот на этот, неплохой, — сколько нас хватит, — и будем оглядываться.

В карете едет смертельно больная госпожа, с ней — горничная Матрена, «глянцевито-румяная и полная». Сзади, в коляске, едут: муж больной и доктор. Лакей, ямщики.

Чахоточная больная, как все они, видно, убеждена, что за границей, попади она туда раньше, она «была бы совсем здорова». И теперь она рвется туда душой, верит, что будет здорова там. Муж (а ему убедительно советует доктор) робко пытается отговорить жену от столь рискованной поездки теперь, в сырость и бездорожье, но тщетно. Больная раздражается, злится, мысль о смерти приводит ее в холодный ужас, для нее сейчас не существуют ни дети, ни муж, ни жизнь других людей вокруг. Ее раздражает, что они все здоровы («Дети здоровы, а я нет». «А сам ест» — о муже), что ямщики переговариваются «сильными, веселыми голосами». Сам Толстой так говорит о ней в письме к А. А. Толстой от 1 мая 1858 года: «Барыня жалка и гадка, потому что лгала всю жизнь и лжет перед смертью».

Толстой не боится посадить рядом с худой и бледной госпожой полнотелую, крепкую Матрену, чья «высокая грудь, покрытая ковровым платком, дышала здоровьем». Мы бы теперь убоялись лобовой контрастности, а он эту контрастность, где можно, всячески подчеркивает. И у него это — так и надо.

Полная Матрена старается как можно меньше занимать места в карете, жмется в угол, подобрала ноги... Чутьем здорового, но забитого и темного существа она угадывает, что злит своим здоровьем больную барыню. Та действительно злится. «Опять, — сказала она, нервически отталкивая красивой худощавой рукой конец салопа горничной, чуть-чуть



Молодежный театр-студия на Красной Пресне. «Я пришел дать вам волю». Сцена из спектакля.

прикасавшийся к ее ноге, и рот ее болезненно изогнулся». Толстой исподволь, но откровенно восстанавливает нас против барыни. Мы на экране должны делать то же самое. Я говорил о резкой контрастности фигур, сидящих в карете, которая не мешает Толстому. Посмотрим, как они будут выглядеть у нас. Вот — появились. Минута-две, и зритель понял: одна больна, другая здорова, одна — госпожа, другая — ее служанка. Барыня нервничает — понятно: больна. Все. Надо, чтобы они что-то делали, а то скучно. Ну, еще раз покажем на общем плане карету. Тут опять странность: казалось бы, кинематографу и карты в руки, чтобы создать иллюзию движения. Столько возможностей, столько всяких способов! У писателя — слово, предложение: «Параллельные широкие следы шин ровно и шибко стлались по известковой грязи дороги». Как ни изворачивайся — залезь под карету,

снимай самые колеса, снимай сбоку, сверху, сзади, снимай убегающую назад дорогу, снимай крупно, средне, общо, снимай с рук, с крана, с черта рогатого — такого движения, какое всем нутром ощущается в рассказе, в кино не будет. Будет что-то привычно мелькать, вертеться, трястись. В рассказе — это плавное, сильное (четверка), здоровое движение — сытые ямские кони, молодой ямщик, лакей, которому от избытка душевного спокойствия сладко дремлется на козлах.

И здесь опять невольная мысль: все это мощное, скорое движение возникло от того, что в центре его — властное, умирающее, обозленное существо. Все, стало быть, можно подчинить себе, заставить сильные силы «шибко» нести себя, а... и т. д. Точное, горькое столкновение сил жизни.

Итак, и в рассказе и в фильме мы пока что только внешне познакомились с действующими лицами. Они еще молчат — едут. Но в фильме мы так и остались с этим. Ну, бледно загримированная актриса еще раз поморщится, вздохнет. Ну, еще раз отодвинется в угол полная Матрена... (Кстати, полная молодая актриса на экране — это совсем не то, что полная, «глянцевито-румяная» Матрена в рассказе. Для Толстого она — здоровый, естественный человек, который не виноват в том, что он здоров. Полная актриса на экране — это опасно. Но будем считать, что полная Матрена на экране не вызовет у нас усмешки, не исказит глубокой, горькой, гневной философии Толстого.)

Толстой рисует портреты обеих женщин (страница в книге!) и в то же самое время налаживает мощный подводный ток своей мысли. Когда барыней произносится первое слово «Опять!» — мы уже вовлечены в движение толстовской мысли, мы уже участники его могучего мыслительного процесса. На экране это «опять» будет маленьким дополнением к страдальческим гримасам актрисы.

Попробуем, однако, вырваться из этого тесного круга — снимем, например, деталь, которую предлагает Толстой: легкое прикосновение салопа Матрены к ноге больной, чем вызвано ее раздражение. В кино деталь — сильно действующее средство. Она обязательно обращает на себя внимание и требует разгадки: «Зачем?» Мы отвлекаемся на деталь и потом, возвращаясь к общему действию, лучше понимаем происходящее. Сняли деталь: салоп чуть-чуть прислонился к ноге барыни и вызвал у той новый всплеск раздражения — «Опять!» Деталь могла быть иной: чуть коснулась нога ноги, локоть Матрены мог слегка потревожить барыню и т. п. Толстой говорит — «конец салопа». Это неспроста. Запомним пока.

Что дала деталь в кино, что прибавила она к тому, что мы уже знаем, поняли? Мало, почти ничего: такая мелочь, пустяк, а раздражает больную. Ей плохо. Все.

Толстой нас привел к другому. Во-первых, почему не рука, не нога Матрены коснулась барыни? Потому, что ноги и руки свои она усиленно «сторожит» — не приведи господи как-нибудь потревожить больную, которую она, видно, жалеет. А край салопа просмотрела. Неглупая барыня могла бы это понять, только она не хочет это понимать, она словно ждала этого прикосновения, чтобы сказать с раздражением: «Опять!» И мы не заметили, как, когда, каким образом писатель сместил к этому времени наше сочувствие с больной, смертельно больной, все еще, пожалуй, красивой женщины, на здоровую, простодушную девку (что вроде бы даже и нехорошо)? Но это так. Мы, в свою очередь, тоже уже накопили немножко раздражения: «При чем же тут горничная-то, если тебе плохо? Ты ведь умна, образованна, нежна, это твое первое страшное — горе, ты еще в смерть-то не веришь — и уж так тихо, с таким отчаянием ненавидеть все живое и здоровое!» Это то, что требуется Толстому.

А в кино пока что продолжают покачиваться в карете две женщины: одна больна, другая здорова: салоп здоровой нечаянно коснулся больной, она с раздражением сказала: «Опять!» Здоровая отодвинулась в угол. Больная посмотрела на нее долгим взглядом. Здоровая покраснела.

У Толстого в этом «опять» и в том, как «прекрасные темные глаза больной жадно сле-

дили за движениями горничной», сквозит, пожалуй, искреннее недоумение: почему она, дворянка, красивая, которой открыты все радости и красоты мира, которую окружает блестящее общество — почему она больна, а вот это примитивное существо полно сил и здоровья? Ей, барыне, более необходимо здоровье, чем ее горничной. Барыне это представляется чудовищной несправедливостью, и она свой упрек прямехонько возносит туда, кверху: «Боже мой! За что же?» «Лжет!» — гневно заявляет Толстой. Здесь вековая, освященная попами и законами привычка думать: я, крепостник, барин, — человек, ты, слуга мой и мой раб, — скотина. За что же — тебе здоровье, мне — чахотка! «Лжет», — говорит Толстой, лжет перед людьми и богом «и лжет перед смертью».

Ну, и так далее. Еще там короткий разговор барыни с горничной, разговор мужа больной, доктора и самой больной на станции, и там Толстой тонко, немилосердно, чуть не злорадно добивает барыньку, вконец парализует наше к ней сострадание, совсем раздевает ее, притворную, злую, трусливую, с холодным камешком в больной груди.

Потом две другие смерти — старого ямщика Федора и дерева.

Ну, пора уж меня и спросить: а как же всетаки сделать так, чтобы рассказ этот, глыбистый, мудрый, обрел свою жизнь на экране? И я тоже, пользуясь правом спросить, спрашиваю: а зачем? (Кроме того, я не знаю, как рассказ этот можно перенести на экран, не умертвив его.) А главное, зачем? Ведь будет хуже, если не совсем пошло. Лучше или так же — не будет. Будет только вред: в наше суетливое время [...] да еще с нашим вам — погонять иногда лодыря, проторчать лучше у телевизора — мы посмотрим картину и не прочитаем рассказ.

Вот другой рассказ, другого великого писателя, Достоевского: «Мужик Марей». Рассказ, где колыхнулось такое глубокое страдание, где вместилось столько русского горя, молчаливого, мучительного... Где как бы вскипела волна горького гнева и, прокатившись из края в край изболевшей души мученика, омыв ее, нежданно высветила душу эту такой неподдельной любовью к своему страдальцу-народу. Сколько ни погружайся в целительные родниковые струи, бьющие откуда-то со дна этого, небольшого по объему, произведения, дна не достать — это история народа и его будущее. Вечен великий народ, и он вечно будет выводить вперед своих мыслителей, страдальцев, заступников, творцов. Нет, такое кинематографисту пока не по плечу. И в этом нет беды.

Кино поистине восьмое чудо света, не надо только ему гоняться за литературой. Тем скорее оно обретет с в о ю литературу, не будет на плоский экран проецировать объемные фигуры, созданные магией с л о в а. Этот волшебник многому уже научился, фокусы его становятся все загадочнее, все умнее и порой перестают быть фокусами, становятся чудом. Он молод и силен, всегда на виду — он еще развернется, заставит уважать себя.

Теперь, что касается моего небольшого опыта в кино и в литературе. Грешно мне было бы жаловаться на «киношную» судьбу, но — тут надо преодолеть большую неловкость — рассказы, по которым я поставил оба фильма, — лучше. Никто, кроме меня, так не думает. (Разве только критик Генрих Митин.)

Отныне я перестану ставить фильмы по своим рассказам, буду пробовать писать только для кино (когда — для кино). Может быть, когда-нибудь что-нибудь выйдет. Это должна быть чрезвычайно гибкая литература, которая не будет приспосабливать к себе индивидуальности режиссера и исполнителей, а будет сама к ним приспосабливаться. Но тогда она потребует: режиссер, исполнители должны быть — художники. И так и надо.

Что мы делаем, когда экранизируем произведение литературы? Мы мучаемся, добиваясь, чтоб было как у писателя, потому что у писателя — хорошо. У писателя хорошо, потому что он т а к думает и чувствует. Даже если мы найдем средства и хоть в малой степени возместим неизбежную утрату, о которой говорилось выше, мы, чтобы у нас тоже было хорошо, должны т а к ж е думать и чувство-

вать, как автор литературного произведения. Так не бывает. Значит, настраиваем себя «под автора». Бывает — похоже. Но пропадет почти все, пропадет живое тепло первозданности, потому что для нас все это — не наше, не свое. Я могу допустить возможность такого сценария, который позволит разрушить себя во имя создания единого сплава из индивидуальностей автора, режиссера, актера, оператора, художника, композитора, звукооператора, гримера и т. п. Писатели не позволяют разрушать свое произведение, известно, как они отстаивают каждое свое слово. Они правы. Для чего же убирать или менять то, что нашлось так нелегко и точно встало на свое место. Сценарист может приветствовать разрушение своего сочинения, может быть тут же, где сочинение разрушают, и помогать разрушению и созданию.

Писатель пишет за столом, вычеркивает, переписывает, меняет... Фильм «пишется» на съемочной площадке, почему же там мастера не могут ничего «вычеркнуть», переделать? Они обязаны это делать. Никакой гений не работал одним махом.

Была у меня, к примеру, в фильме «Ваш сын и брат» сцена встречи старшего сына Игната с отцом и матерью. Весьма житейская сцена, всем знакомая... Актеры великолепные, знали, что им делать. Я полагался на них, но... между нами лежал сценарий. Где-то я допускал, чтобы они привносили в сцену свой собственный опыт, радовался удачно найденному слову, правдивой интонации, жесту, взгляду, «незапрограммированным» в моей режиссерской голове, но не больше. Надо было перешагнуть через сценарий (сценарий мой) и «сотворить» со всеми вместе сцену встречи. (С Толстым или Достоевским этого нельзя делать. Со мной можно.) Пять человек перед камерой, да за камерой пятнадцать... А кто-то помнит случай из своей жизни, когда он «тоже приехал»... Кому-то припомнилась шутка, вроде: «А то письмо, в котором вы просили денег, я не получил...» В конце концов все мы когда-нибудь уезжали из дома и приезжали домой. Разогреть бы товарищей моих, попросить: «А как ты сам приезжал? Покажи». Но все положились на сценарий и на меня. А меня влекла губительная сила инерции — так все работают. Вышла «проходная» сцена. А могла быть живая и увлекательная, не свяжи нас сценарий по рукам и ногам. Никогда актер не сыграет так неожиданно и верно то, что ему рассказано, подсказано или что он прочитал, как сыграет то, что помнит, знает, сам прожил. А мы же не о марсианах делаем фильмы.

Сценарий должен быть руководством к действию, а сценарист — сорежиссером. Я, может быть, говорю о так называемом авторском фильме, но кинематограф, по-моему, туда именно и идет. Это совсем не значит, что режиссер должен всегда сам себе писать сценарий. Но люди, которые собрались вместе, чтобы сделать фильм, должны действовать, как заговорщики: не важно, кто будет стрелять в принца, отвечают все одинаково, и всем одинаково необходимо убить принца.

Таким образом, сценарист не тогда — сценарист (хороший или плохой), когда написал в своем сочинении: «Конец», а когда будет написано: «Конец фильма». До этого он может написать сочинение, равное по объему роману, может, сочинение это будет в размер повести и меньше — не суть дела, все должно однажды послужить будущему фильму и умереть как самостоятельная художественная ценность.

Кинематограф требует действия, поступков людей, разговора. В известном смысле это облегчает задачу писателя-сценариста: авторские размышления, подсказка, оценка — очень и очень рискованное дело. Но это же делает его задачу и крайне нелегкой: поступки людей должны быть вызваны к жизни авторским размышлением, и размышления эти должны стать достоянием людей. Какие же мысли и чувства должны терзать сценариста, чтобы, оставаясь «безмолвным» (авторско-дикторский текст — это почти всегда плохо, кроме необходимого комментария к документу), заставить людей мыслить и волноваться своими мыслями и чувствами!

Авторская подсказка в теперешнем кино, вложенная в уста действующих лиц,— это тоже никуда не годится. Не проходит. Раз-

дражает. Предполагает в зрителе дурака, на что он справедливо обижается.

Но кто должен сделать так, чтобы праздник состоялся? К кому идет автор-сценарист и выкладывает свои сокровенные думы? К режиссеру. Вот тот, кто двинет на зрителя всю громаду (если таковая имеется, а не имеется — не берись) мыслей и чувствований, кто «растолмачит» зрителю сценарный «бред». Без него нет сценариста, писателя, автора, без него нет произведения искусства. Он — художник. Вот во что надо, наконец, искренне поверить. Мы верим не до конца. Если режиссер говорит, что вот по такому-то сценарию я хочу сделать фильм, ему не верят, что он сделает хороший фильм. Сценарий читают еще 20—30 человек, потом не раз, не два — много раз собираются и решают: сделает режиссер по этому сценарию хороший фильм или не сделает? Одни говорят — сделает, другие говорят — не сделает. И он сидит, слушает. То есть разговор-то вроде бы идет о сценарии — можно ли по нему сделать хороший фильм? Но ведь сидит живой человек, который сказал: «Я сделаю». А ему как бы говорят: «А вы помолчите пока, не ваше дело. Вот мы решим, тогда уж принимайтесь делать. Или — ищите другой сценарий».

Если уж случилось так, что два человека решают судьбу фильма — сценарист и режиссер — то и верить им надо. Не спрашивают же композитора, живописца, писателя, скульптора, когда они еще не начинали работать: а вы сможете сделать? Режиссера спрашивают. Да если бы спрашивали! Сомневаются и советуют, советуют и снова сомневаются. Так работать трудно. Самого крепкого человека можно пошатнуть.

Наверно, придет время, когда эти двое — сценарист и режиссер — станут действительно хозяевами своей судьбы и работы. Для этого один должен перестать «повторять» литературу, другого должны перестать бесконечно опекать и контролировать. Придет такое время. Туда идем.

Х. Нарлиев

Василий Шукшин прав: нужна большая кинолитература!

Василий Макарович Шукшин написал о том, о чем все мы думаем, честно и прямо, как это всегда ему было свойственно, высказал то, с чем многие из нас согласны. Он точно описал ситуацию, которую нужно обсудить. Поставленная им проблема требует принципиального и практического решения. Подчеркиваю это обстоятельство: не случайно, а вполне закономерно разговор идет у Шукшина и о теоретических проблемах киносценария, и о его производственной судьбе. Мы должны разобраться в том, что такое экранизация, как соотносятся средства литературы и средства кино. В то же время необходимо обратить серьезное внимание на то, как на студии читают сценарий, какие требования ему предъявляют, какими критериями пользуются, оценивая его. Это очень важные вопросы. Наше киноискусство кровно заинтересовано в их скорейшем решении. Поэтому публикацию статьи Шукшина надо всячески приветствовать. Как горячо, убедительно она написана! С какой заинтересованностью в нашем общем деле! С каким чувством ответственности за него! Статья раскрывает новые грани таланта Шукшина. Немногие, вероятно, знали, что он великолепный аналитик, тонкий, вдумчивый интерпретатор классики. В его анализе толстовского рассказа чувствуется школа Михаила Ильича Ромма: читая статью, я вспомнил ромmовские разборы отрывков из романов Толстого. Хотя выводы, к которым приходит Шукшин, принципиально отличны от тех, на которых настаивал Ромм, полагавший, как известно, что Толстой кинематографичен по самой своей структуре. Я думаю так же, как Шукшин: литература и кино — разные искусства, хотя, конечно, у них много общего. Поэтому полноценное литературное произведение трудно бывает без потерь, так же полноценно воспроизвести на экране. Шукшин

ведь прав, говоря о том, что хорошие экранизации — исключение. Могу добавить, что и сценарий «Чапаева» Васильевых — самостоятельное произведение. Достаточно прочесть роман Фурманова, чтобы убедиться в этом. Васильевы не перенесли его на экран, а использовали как материал наряду со многими другими источниками. Напомним, что и Достоевский считал, что роман нельзя переделать в пьесу и поставить на сцене. Практика театра часто подтверждает, насколько он был в этом прав. Литература часто обедняется инсценировкой или, добавлю, экранизацией. То, что подвластно слову, далеко не просто выразить пластикой сцены или экрана. Иначе, я думаю, не было бы т р е х самостоятельных искусств. У каждого из них — свои выразительные средства.

Тем не менее экранизации есть и будут. Запрещать кинематографу обращаться к литературе? Бессмысленно! Идет процесс общения, взаимной учебы. К сожалению, во всем мире немало примеров и паразитирования кинематографа на литературе. Я имею в виду экранизации, продиктованные не поиском оригинальных решений, а заботой об успехе и «спокойной жизни». В таких случаях берется популярное, апробированное произведение и механически раскадровывается. На этом поприще особенно подвизаются ремесленники, и смешно было бы ждать от них раздумий над проблемами, о которых так хорошо написал Шукшин.

Но даже не будь задача экранизации скомпрометирована буквализмом, я все равно согласился бы с теми, кто полагает, что литература пользуется д р у г и м и с р е д с т в а м и, чем экран. Поэтому к сценарию нам надо идти своей дорогой, учиться у прозы и драматургии, творчески перерабатывать их опыт, всегда говорить своим языком. Ведь, скажем, за прозу Чингиза Айтматова брались очень талантливые режиссеры. Но все ли они создали фильмы, которые встали бы вровень с первоисточником?

Каким же быть сценарию? Вопрос кажется простым: ведь столько написано о специфике кинодраматургии, столько хороших сценариев опубликовано! Оказывается, ничего подобного: проблема куда сложнее и глубже. Василий Шукшин показал это на примере своего сценария о Разине. В самом деле, что произошло? Стихийно установились определенные каноны, которым любой сценарий почему-то должен непременно соответствовать. Объем такой-то, не больше, не меньше. Манера записи — такая-то. Чтобы «все было видно», как невесело шутит Шукшин. Пространные описания? Долой! Отступления? Долой! Давай только то, что прямо появится на экране! Описывай будущие кадры, и нечего мудрить. А как же у Довженко? Так то у Довженко! Ты ведь не «Щорса» снимаешь, чтобы к актерам обращаться и про юность свою вспоминать? Ты дай нам в производство четкий сценарий, а не большую литературу, из которой еще неизвестно, что выйдет на съемках. Но почему же неизвестно? Лучшие наши писатели работают в кино, пишут сценарии, производственно достаточно четкие, но не скелеты безжизненные, а с ц е н а р н у ю л и т е р а т у р у. Она пишется не только для редакторов, не только для сметы, но и для всех будущих создателей картины. Каждый из них получает в ней материал для самостоятельных размышлений, для творчества, каждому из них сценарий дает художественные импульсы, пищу для воображения. Сценарная литература ориентирована и на читателя вообще, который, однако, читая сценарий, понимает, что он держит в руках, и на авторов будущего фильма. Им же нужна не сухая сводка сведений о действии и событиях в предполагаемой картине. Им позарез необходима большая кинолитература — чтобы она дала им столько же, сколько дает большая литература. Конечно, производственники должны, обязаны рассматривать сценарий с точки зрения сметы и планового отдела, но пусть они умеют видеть и то, что будет на экране. Как и кинодраматург должен учитывать производственные требования к сценарию. Это несомненно, без этого просто нет сценариста-профессионала. Однако пишет он все же не для плановиков. А для художников! Вот почему и производственники всегда должны учитывать эстетические параметры сценария, те особые художественные требования, которые предъявляют к нему авторы филь-

ма. Шукшин совершенно прав — не надо писать: «казаки оживлены», а надо так, как было у него написано. Пора нам всем отбросить устаревшие, слишком узкие мерки, которые кое-где еще принято прилагать к сценарию: они мешают ему стать большой кинолитературой. Исходить следует, очевидно, не из размера, не из формы записи, не из количества подробностей, а из того, из чего мы исходим, оценивая литературу. Есть ли в произведении автор? Создал ли он оригинальную вещь? Совершил ли художественное открытие? Обогатил ли наше знание о жизни, о мире, о человеке? И при этом, конечно, большая кинолитература должна быть литературой для экрана, а не только для чтения.

По-моему, Шукшин прав, настаивая на том, что сценарий — авторское произведение и требует каждый раз своего особого, индивидуального подхода. Авторское начало в сценарии надо уважать. В такой же степени, в какой принято уважать авторское начало в прозе.

Именно в этом качестве рассматривает Шукшин проблему производственной судьбы сценария. Она, как я уже говорил, тесно сплетена с творческими вопросами, так что при обсуждении специфики сценария эти две стороны разделить невозможно. Всегда ли редактор верно читает сценарий? Знает ли, что это особая область и литературного и кинематографического творчества? Исходя из своего скромного опыта, могу сказать: таких редакторов мало. Одни чаще все-таки видят в сценарии просто литературную запись сюжета будущего фильма, и ничего больше. Другие, наоборот, не принимают его всерьез — полуфабрикат! В том и другом случае мы имеем дело с непрофессионализмом, за который платим очень дорого. Я знаю одного редактора, журналиста по образованию, который судил о сценариях без колебаний, полагая, что все разговоры о специфике кинодраматургии — блеф. Он не скупился на советы авторам фильма, безапелляционно выносил приговоры, искренне считая, что на экране все должно получиться точно в таком виде, как написано в сценарии. Нужно ли говорить, что пользы от его советов было немного? И вот он в силу обстоятельств стал работать ассистентом, а затем — вторым режиссером. Работал, надо сказать, успешно, узнал фильмопроизводство изнутри, увидел, как сценарий превращается в картину, что с ним происходит на съемочной площадке, как оживает, уточняется диалог в репетиции с актерами. Одним словом, он сам убедился: творческий процесс не так прост, как ему казалось тогда, когда он обо всем судил да рядил, не побывав ни разу на площадке. Теперь он думает по-другому. Теперь-то он понимает, что особенности сценарной литературы — не выдумка киноведов или режиссеров.

Теперь и я внимательно выслушиваю его советы, обдумываю его суждения: они продиктованы знанием дела, пониманием тех требований, которые нужно предъявлять сценарию — литературному произведению для экрана.

Сценарий — самая гибкая из всех форм литературы в том смысле, что она каждый раз по-своему воплощает конкретный замысел и не ориентируется при этом непременно на жесткие нормы — в объеме ли, в мере ли подробностей, в удельном ли весе диалога или описательной части. Здесь нет общеобязательных нормативов! Одни мерки — для сценария Шукшина о Разине, другие — для психологической драмы Евгения Габриловича, третьи — для комедии Габриадзе. Нельзя на всех авторов накладывать одну сетку. Прокрустово ложе не способствует вдохновению. Узость взгляда, непрофессионализм, с которыми нередко мы сталкиваемся, серьезно мешают развитию нашего искусства.

Конечно, производство фильма — ответственное, сложное дело и дорогостоящее. От промахов никто не застрахован, а от дельной помощи никто не откажется. Хороший совет каждый из нас выслушает с благодарностью. Плохо только то, что советчики на студиях одни и те же, а художники разные, и нередко разное подгоняется под одно. Вот многие фильмы и становятся похожими друг на друга, как будто они выращены в инкубаторе. В этом — одна из причин того, что крупные писатели не всегда охотно идут в кино.

В позапрошлом году мы провели совместное заседание кинематографистов и писателей Турк-

мении. Обратились к лучшим нашим литераторам с просьбой о сотрудничестве. Один из наших опытных писателей сказал нам: «Я попробовал сотрудничать с вами. Писал сценарий два года, много раз переделывал написанное, выслушивая множество предложений, но до конца работу так и не довел. За это время я мог бы написать роман. Поэтому делайте, что хотите, только оставьте меня в покое!»

Вопрос этот очень сложен. Мне скажут, что далеко не каждый хороший писатель может создать полноценный сценарий. Это верно. Однако я говорю о другом — о том, что студия, работая с писателем, иной раз ориентирует его не на большую кинолитературу, а на полуфабрикат, на усредненную продукцию. А какой уважающий себя мастер согласится работать хуже, чем он может? Так мы снова пришли к основной проблеме, затронутой в статье Шукшина, — сценарий, как он сказал, должен быть не просто хорошей литературой, а хорошей кинолитературой.

Я не знаю, прав ли Василий Макорович, утверждая, что средства литературы неизмеримо богаче и разнообразнее, чем средства кино. Он мог, имел право сравнивать, но я все же думаю, что язык кино не беднее языка других искусств, в том числе и литературы. Ведь экрану доступно то, что невозможно выразить в слове, что подвластно только изображению. Кинообраз ничуть не беднее, чем образ в литературе, театре, живописи. Настоящий кинематограф тоже питается «живительными соками жизни», горячая кровь румянит и его. Отрицая это, наш замечательный писатель и режиссер, по-видимому, в чем-то «хватил через край». Но это спорное утверждение ничего не меняет в доказательности его главной мысли: «основой для кино может служить истинная, большая кинолитература».

Создавать ее будут талантливые специалисты-писатели, а мы все, работающие над фильмом, обсуждающие, принимающие, поправляющие сценарий и фильм, все производственники, хоть в малой степени причастные к решению судьбы сценария и картины, — мы должны, мы обязаны, иначе грош нам цена, хорошо понимать, ценить и уважать такую большую и самобытную кинолитературу, попытки ее рождения. А не подгонять ее под уровень безликого полуфабриката. Шукшин верно поставил вопрос о повышении профессионального уровня всего нашего кинопроизводства, подчеркиваю — всего. Это сегодня первопланная творческая, организационная, идеологическая задача. Ее нужно решить, чтобы успешно двигаться вперед.

Практика убеждает, что сценарий не должен гнаться за литературой в том смысле, чтобы повторять ее. У него — свое лицо, свои особенности. Он рассчитан на то, что станет фильмом в результате к о л л е к т и в н о г о т в о р ч е с т в а. Вот что в первую очередь определяет его специфику. Плох тот сценарий, который может поставить любой ремесленник и получить средний фильм. А сделать это нетрудно, имея за собой профессионально крепкую постановочную группу. Полноценный же киносценарий тем и хорош, что ремесленник не поймет, как к нему подступиться, как его снимать, ведь он требует оригинальных решений, открытий, он обращен к личности режиссера, оператора, актера и всех других создателей фильма, в том числе и к личности редактора и директора картины. От всех нас, производственников, сценарий требует самостоятельного творчества, в результате которого только и появляется подлинное произведение экрана.

Кинолитература не пострадает от того, что в процессе съемок кое-что изменится, уточнится, углубится. Наоборот, сценарий предполагает такую работу над собой, чтобы на съемочной площадке происходили чудеса импровизации, «спровоцированные» точным видением, верным посылом сценариста, давшего всем авторам картины достаточный материал для воплощения и множество импульсов для его обогащения. Но к таким чудесам должно быть готово и кинопроизводство в целом! Все его звенья. Иначе мы будем сами себя обкрадывать, как это нередко и происходит.

Статья Василия Шукшина еще раз напомнила нам: сценарий — не дубль литературы, а особая сфера литературного и кинематографического творчества, которое не завершается до

тех пор, пока авторы фильма не написали на экране слово «Конец». Давайте же умело распутывать тот клубок творческо-производственных проблем, о которых так хорошо и ко времени напомнил нам большой художник.

Ашхабад

Ю. Богомолов

Неизбежность теории

Статья «Средства литературы и кино» — во многих отношениях программное теоретическое высказывание Шукшина. Оно интересно само по себе и неожиданно для Шукшина.

Или вернее, кажется неожиданным.

Еще вернее: может показаться...

Чем дольше думаешь о Шукшине, его прозе, его удачах в кино, о своеобразии его дарования, тем неувереннее чувствуешь себя перед лицом вроде бы вполне основательных стереотипов.

Ну, например, такой стереотип: Шукшин — художник милостью божьей, то есть милостью природы, художник по инстинкту. Он похож на своих излюбленных героев — «странных людей», людей, которые больше чувствуют, чем понимают. Ему не идет (или не должна идти?) рефлексия по поводу средств выражения.

Но тут вспоминается один из последних рассказов В. Шукшина — «Кляуза», где автор предваряет историю заурядной склоки рассуждением о сложностях документального жанра, в котором он, автор, решил написать этот рассказ.

Технические трудности документального повествования включены в текст рассказа, становятся частью его содержания.

В другом, более раннем, рассказе герой делает неожиданное для себя литературоведческое открытие: быстрая и неудержимая «Русь-тройка», несущаяся в будущее, увлекает за собой экипаж, в котором притаился мошенник Чичиков, и, стало быть, герой уловил то, что, как правило, оставалось незамеченным (или оставлялось без внимания) учителями средней школы,— противоречивый характер образа исторического будущего в поэме Гоголя «Мертвые души».

Разумеется, и в том и в другом случае «теоретизирование» имеет цену не само по себе. Оно своего рода — иносказание, дополнительный источник света...

В «Кляузе» размышление о том, как трудно быть документалистом, становится вариацией на тему, как трудно иногда быть самим собой, равным себе. Склока поглощает без остатка (во всяком случае, на время) и больничного вахтера, и профессионального литератора.

П р о ф е с с и о н а л ь н а я объективность (к которой документальный жанр, пожалуй, обязывает больше, чем любой иной) здесь выступает как метафора ч е л о в е ч е с к о й о б ъ е к т и в н о с т и. Документальный жанр здесь — отчаянная, энергичная попытка решить зряшную и бесконечную тяжбу в пользу человечности. (Как в свое время решал такую же тяжбу и в ту же пользу Гоголь в сатирической притче об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче.)

Противоречивость исторической перспективы в «Мертвых душах», открывшаяся вдруг Семену, каким-то образом оказывается связанной с его ощущением собственной жизненной перспективы. Этот герой, как известно, позднее был «вмонтирован» Шукшиным в сценарий «Позови меня в даль светлую».

Лирический план у Шукшина и лирическое отступление у Гоголя оказались соотнесенными меж собой. Они спорят, можно сказать, соревнуются по части противоречивости. (Этот момент, кстати, совершенно ускользнул от постановщиков картины «Позови меня в даль светлую».)

Вообще-то теория искусства как художественный материал, как почва, из которой вырастают метафоры, аллегории и прочие тропы, ничем не хуже любого другого. Ею широко

пользовались Гофман, Уайльд, Томас Манн, В. Шкловский в «Письмах не о любви».

Художественная практика и ее теория взаимообусловлены гораздо теснее, чем это принято думать.

У практиков принято оговариваться: мы, мол, не теоретики.

Оговорка безосновательна.

Искусство, как это издавна принято считать,— особая форма продолжения теоретической деятельности, продолжения — иными средствами. Но искусство во всех случаях является теорией жизнедеятельности. Просто у этой теории особенный предмет: внутренний мир человека, его общественные, социальные и исторические связи с действительностью.

И подобно тому, как мышление, в конце концов, не может не обернуться на самое себя (вследствие чего возникает особая отрасль научного знания — философия), искусство тоже не может не делать своим предметом собственную технологию.

Искусствознание поэтому можно определить как теорию теории.

В рассказе Шукшина понимание противоречивой сути лирического отступления Гоголя приходит к герою вместе с пониманием неладности своей собственной жизни. Одно понимание — продолжение другого. «Литературоведение» Семена — продолжение его жизненной практики.

Герои поздних рассказов Шукшина стали стремиться внести в свою жизнь свет сознания, каких бы душевных или интеллектуальных мук им это ни стоило.

Один из ранних героев его, Пашка Колокольников, счастливо обходился без всего этого. Он милостиво передоверял работу самосознания другим, например, симпатичной журналистке...

Егор Прокудин или тот же Семен никому не передоверяют эту работу.

Как не мог этого сделать сам Шукшин. По логике вещей, такой пытливый, совестливый художник, как Шукшин, не мог не сделать предметом своего творчества — само творчество, его принципы и лабораторию.

Вот почему теоретический опыт Шукшина не выглядит таким уж неожиданным. Скорее наоборот: неожиданностью было бы его отсутствие.

●

Возможен обратный путь: от теории к практике.

Так в свое время известный теоретик литературы Ю. Тынянов стал известным прозаиком, затем сценаристом.

Была ли эта метаморфоза неожиданностью или лишь показалась такой?

Точнее: могла бы показаться?..

Или: должна была бы казаться?..

Вопрос о логичности и закономерности пути от теории искусства к художественной практике — тема отдельного разговора. Здесь же стоит обратить внимание на совпадение некоторых положений Ю. Тынянова и Шукшина.

Шукшин подробно разбирает кусок прозы Л. Толстого, показывая принципиальную невозможность ее реализации на экране.

Фраза Толстого «Параллельные широкие следы шли ровно и шибко стлались по известковой грязи дороги» действительно непередаваема на экране, несмотря на картинность, пластичность, зримую ощутимость того образа, который стоит за этой речевой конструкцией.

Категорический вывод Шукшина относительно природной несовместимости литературной и кинематографической образности — почти зеркальное отражение выводов Ю. Тынянова, сделанных на более широком материале литературной и пластической форм.

«...Специфическая конкретность словесного искусства,— писал Тынянов в статье «Иллюстрации»,— кажется конкретностью вообще. Чем конкретнее поэтическое произведение, тем сильнее эта уверенность, и только результаты попыток перевести специфическую конкретность данного искусства на конкретность (столь же специфическую) обнаруживают ее шаткие основы»[1].

Сам Тынянов показывает шаткость ее основ на примере гоголевской прозы, такой на-

---

[1] Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. Л., «Наука», 1977, стр. 314.

глядной, живописной, зрительно осязаемой, казалось бы, напрашивающейся на перевод с вербального на визуальный язык. Кроме того, приводятся примеры из Пушкина, Лескова... Выясняется специфичность словесной конкретности: «... она — в своеобразном процессе изменения значения слова, которое делает его живым и новым». Она — в своеобразной «жестикуляции» слова.

Толстовская фраза, которую приводит Шукшин, не изображает (при всей картинности описанной реальности), а выражает впечатление. Конкретность впечатления достигается не столько посредством точных внешних примет (параллельные следы, известковая грязь), сколько благодаря упругому, плавному ритму самой фразы. Речевой оборот с его ритмическим рисунком, с его интонационной основой — здесь своего рода модель, образ движения. Значит, эта фраза по своей образной структуре — не изобразительна. Потому она принципиально не может быть переведена в пластический ряд без того, чтобы не утратить свою образную энергию.

Об этом и говорит В. Шукшин, когда пишет: «Как ни изворачивайся — залезь под карету, снимай самые колеса, снимай сбоку, сверху, сзади, снимай убегающую назад дорогу... — такого движения, какое всем нутром ощущается в рассказе, в кино не будет. Будет что-то привычно мелькать, вертеться, трястись».

Иными словами, на экране будет неизбежно потеряна та конкретность, что была достигнута литературными средствами.

То же самое неотвратимо случится, если брать произведение не на уровне речевой конструкции, а на уровне сюжета.

На примере того же рассказа Шукшин показывает, как может исказиться мысль, идея Толстого. Как конфликтная ситуация может раздробиться и измельчать. И в конечном итоге выходит то, что Тынянов в свое время определил как подмену сюжета фабулой. То есть на смену динамических связей и отношений приходит статичная цепь зафиксированных ситуаций.

Подобные выводы, коль скоро они имеют под собой теоретические основания, могут быть поняты и расширительно. Во всяком случае, так их понимал сам Шукшин, имея в виду не только один из рассказов Толстого, но и всю литературу в целом, распространяя свои выводы на всю практику экранизаций, в том числе и на свою собственную.

С теоретической точки зрения, самая идея экранизации представляется давно (а сегодня, как никогда) сомнительной. Тем не менее практика была всегда глуха к доводам теории на этот счет и упрямо делала свое дело. Сомневаюсь, что и после темпераментного выступления Шукшина что-либо изменится.

Так, может быть, все-такие практика права, а наука упускает какие-то существенные возможности ее обоснования?

●

Статья Шукшина еще раз показывает исчерпанность традиционного подхода к проблеме экранизации. Издавна принято ее представлять как проблему «иноязычия». Поэтому ее решение связывалось, как правило, с поисками эквивалентных литературе средств кинематографа. Поэтому так часто эксплуатировалась аналогия с художественным переводом.

Если верно, что всякая аналогия хромает, то эта аналогия просто не может двинуться с места. Ибо в одном случае речь идет о переводе с одного литературного языка на другой, а во втором — с литературного на кинематографический. Совершенно разные случаи. Их отождествление было взято под сомнение еще в двадцатые годы. Почти полувековой опыт топтания на месте должен побудить нас к поиску новых теоретических идей.

Укажем на некоторые из возможных.

Прежде всего следовало бы, видимо, узаконить разграничение экранизаций с точки зрения цели. Видимо, надо отличать те экранизации, где полное воспроизведение литературного источника не является целью экранной работы, а выступает в качестве средства понимания и истолкования нового духовного и социального опыта. В этом случае литературный источник используется как художественный материал. Классический пример — «Мать» Вс. Пудовкина.

Рядом с такого рода экранизациями воз-

можны фильмы, носящие ярко выраженный репродуктивный характер, при котором литературный оригинал непосредственно оказывается предметом, содержанием киноленты.

Современный уровень литературоведения позволяет выйти за пределы понимания произведения как речевой конструкции. Мы должны выйти за пределы «материальной эстетики» (определение М. Бахтина) и взглянуть на литературное произведение как на микрокосм с собственным пространством и временем, каждый раз по-своему связанный с эмпирической (конкретно-исторической) реальностью.

Надо, пожалуй, исходить из специфики более общего порядка, нежели специфика литературы.

Специфика художественной структуры — вот отправной пункт пути, на котором можно найти общие точки соприкосновения между частными случаями ее проявления, каковыми и являются литература и кинематограф.

В конце концов, тот же рассказ Толстого — это не просто цепь зрительных впечатлений, вызываемых словами. Это еще и соотношение эпического и драматического начал, которое здесь особенно резко выражено. Оно предельно выразительно. Оно — самый содержательный элемент в этой вещи. Поэтому Шукшину и кажется столь катастрофичной попытка перевести рассказ в драматический план, то есть подменить *рассказ* о героях *действием* героев. (К чему, как правило, и склоняется кинематограф, воспроизводя на экране литературный источник.)

Однако верное понимание функции этого элемента может дать ключ к решению самого рассказа на экране, то есть может подтолкнуть к поискам средств, которые позволили бы динамизировать соотношение равно значимых сторон рассказа: эпической и драматической.

Это только одна сторона поэтики прозаического произведения. Упомянем еще о пространственно-временных отношениях, которые всякий раз обнаруживают себя в произведении особенным образом. Напомним, что герой как элемент художественной структуры не всегда выступает в одной и той же функции. Не всегда он — отражение и выражение характера. В одних случаях — всего лишь способ развертывания сюжета (например, в авантюрном романе), в иных — литературная маска (в юмористической литературе). По-разному «работает» в произведении среда. Иногда автор стремится к иллюзии ее натуральности, ненарочности, к отождествлению с эмпирической стихией... Иногда заботится о том, чтобы она производила впечатление эстетической сделанности и самоценности.

Выразительные элементы часто меняются ролями; они могут выступать то четче, то бледнее... Это требует специального внимания кинематографиста, отважившегося на труд экранизации.

Все это предполагает особую меру сознательности в интуитивной работе художника.

Примечательный симптом. Р. Быков, экранизируя «Нос» Гоголя, пригласил в консультанты известного литературного критика. Не вдаваясь в обсуждение результата совместной работы практика кино и специалиста в области литературы, обратим внимание на самый факт: на непосредственную заинтересованность художественной практики в теории.

Дело в конце концов не в том, чтобы художник овладел специальностью искусствоведа.

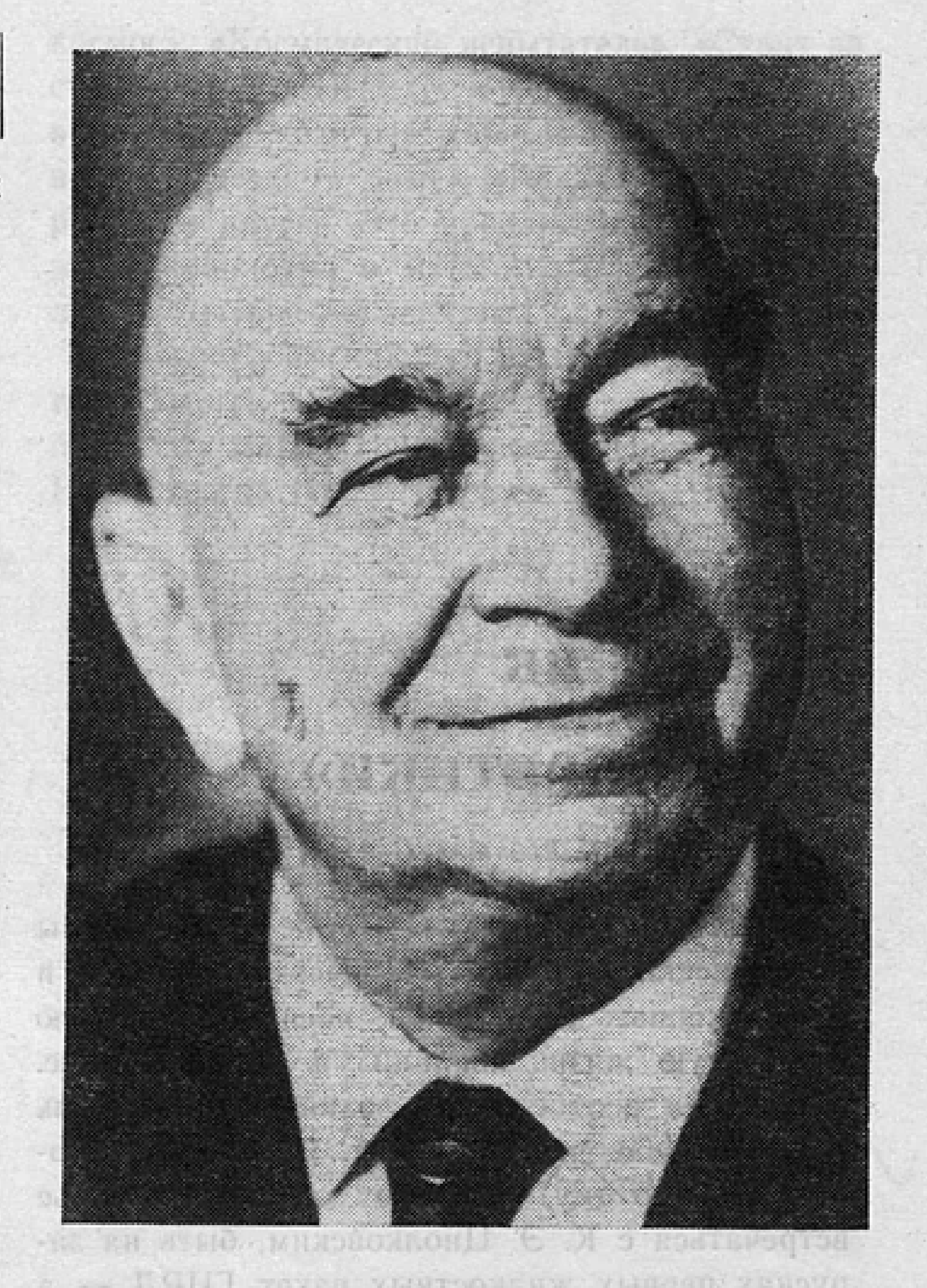
А в том дело, чтобы он почувствовал нерв той или иной теоретической проблемы, проник в ее сердцевину.

Так, как это смог сделать Шукшин по отношению к экранизации.

Или не мог не сделать?..

В подготовке материалов номера принимали участие Е. Левин, В. Яковлев, Н. Семенова, В. Ишимов.

Николай Плотников



Мне бы не хотелось, чтобы это прозвучало, как прощальное слово, хотелось бы, «как при жизни», при нем — веселом и жизнелюбивом человеке, с которым мы были рядом 30 лет.

В свои 82 года Николай Сергеевич сумел сохранить такое жизнелюбие, такую энергию, озорство и легкость, такую непосредственность в общении с людьми и в особенности с прекрасным полом, что ему мог бы позавидовать любой студент или ученик.

Правда, Николай Сергеевич часто уставал в последнее время — сказывались годы, но глаза у него всегда блестели с какой-то неповторимой, его — «плотниковской» — хитрецой.

Мне выпало великое счастье быть его партнером в спектакле нашего Театра им. Евг. Вахтангова «На всякого мудреца довольно простоты». Сколько красок, сколько фантазии и сколько юмора! Чего стоит один эпизод: старый маразматик Крутицкий во время визита Глумова вспоминает «грехи молодости». И в этот момент в его воображении начинает звучать «Цыганочка», которую Николай Сергеевич «т а н ц у е т», сидя за столом!!!

Поразительно, с какой легкостью и непосредственностью актер чувствует себя в жанре комедии, даже гротеска. Это его стихия, его родной дом. Дом Евгения Багратионовича Вахтангова, где равно в почете трагедия и комедия, драма, водевиль, сказка.

Николай Сергеевич не окончил н а ш е театральное училище при Театре им. Евг. Вахтангова, но по своим творческим устремлениям оказался на редкость близок понятию «вахтанговское». 40 лет назад он пришел в Театр им. Евг. Вахтангова сформировавшимся, уже известным актером, и поразительно то, что никогда никому не приходило в голову назвать его иначе, чем «вахтанговец»: так точно вписался он в это определение.

Спросите сегодняшнего зрителя — знает ли он Н. С. Плотникова? Конечно, прежде всего он назовет Синцова из «9 дней одного года» или профессора Ниточкина из кинофильма «Твой современник». А мое поколение еще помнит Домбровского из «Зорей Парижа», кулака из «Человека с ружьем». Вспоминается своеобразная трактовка образа В. И. Ленина в фильме «Пролог», роль Климова в «Поколении победителей», Эдгара в «Семье Оппенгейм».

Говорят, что незаменимых актеров нет. Это, к нашему глубокому сожалению, неправда. Они есть. Будут другие прекрасные артисты, но такой личности, такой индивидуальности, каким был Николай Сергеевич Плотников, умевший так страстно любить и ненавидеть, так радоваться и огорчаться, так дружить и ссориться, так улыбаться и так говорить, а главное — так отдавать себя людям,— не будет!

Ю. Яковлев

«Спутник космонавтики»

К 70-летию Е. И. Рябчикова



«Спутник космонавтики» — так называем мы по-дружески журналистов, писателей, кино- и телевизионных работников, посвятивших свою творческую жизнь авиации и космонавтике. Среди них особое место занимает писатель Евгений Иванович Рябчиков. Я говорю «особое» уже потому, что ему выпало счастье встречаться с К. Э. Циолковским, быть на запусках первых жидкостных ракет ГИРД — а это было задолго до Великой Отечественной войны, — писать о спутнике до его запуска, испытывать на себе влияние С. П. Королева как главного научного консультанта в работе над большой серией фильмов о космических полетах.

Я познакомился с Е. Рябчиковым еще задолго до своего полета и видел, как он изучал нас, космонавтов, знакомился с программой работ, наблюдал за тренировками, искал такие эпизоды, которые бы наиболее доходчиво показывали смысл и значение эксперимента.

Фильм «Первый рейс к звездам» — о жизни Юрия Гагарина и его историческом полете — обошел экраны мира. Мы, космонавты, с волнением смотрели эту картину и думали, что же можно будет показать в следующем фильме? Оказалось, что второй фильм «Снова к звездам» — о суточном полете Германа Титова — был не похож на первый. Здесь были весьма удачно использованы съемки Земли, выполненные Г. С. Титовым с борта космического корабля «Восток-2». Зрители восторженно встретили прежде никогда не виданные панорамы земного шара.

Кинематографистами становились и космонавты. Это облегчало работу киногруппы, в которую входил в качестве сценариста Е. Рябчиков, и усложняло ее — повышались требования к фильмам, строже оценивались сценарии как С. П. Королевым, так и космонавтами.

Пришло время нашего старта с Андрияном Николаевым. Пока шли тренировки, кинематографисты знакомились с нами. Е. Рябчиков не раз просил нас подумать о том, как бы мы сами рассказали о своем полете; он не давал покоя ученым и конструкторам, первому

руководителю космонавтов Н. П. Каманину, желая знать их мнение и их советы и предложения. Тут необходимо отметить важное обстоятельство: съемки фильма, как и всех остальных картин, велись в «потоке открытий» — в процессе рождения новой задачи и ее решения. Все делалось впервые, и у кинематографистов просто не было возможностей остановиться, подождать, когда все «утрясется», чтобы потом, со временем, создать картину.

Нужно было успевать за событиями, жить ими, понимать глубокий смысл эксперимента, рассказать о нем зрителям правдиво, без ложных прикрас, с той научной достоверностью, которая делает научно-популярный фильм событием.

Завидная оперативность сочеталась с масштабностью показа подготовки к полету и его выполнением, углубленным взглядом в жизнь космонавтов, анализом достижений и устремлений в будущее. И все это было пронизано оптимизмом, верой в новые успехи.

Фильм «Звездные братья», посвященный Андрияну Николаеву и мне, нашей жизни и нашему полету, порадовал своей лиричностью и мужественным показом трудностей подготовки и самого полета. Съемки показали наши разные характеры, наше разное поведение во время сложных и неожиданных ситуаций. Эту картину смотрели в Звездном городке в клубе, а затем в учебных классах как своеобразное пособие для новичков отряда космонавтов.

От фильма к фильму зрело мастерство кинематографистов. Е. Рябчиков находил все новые решения космической темы, но неизменно оставался верен правдивому показу событий, раскрытию характера космонавтов. Его фильмы рассказывают зрителям о том, чем привлекателен космос, и о том, как нелегко дается его познание. Они показывают, насколько сложен и интересен труд космонавтов и создателей космической техники. Все это привлекает в ряды исследователей космоса новых специалистов.

С годами образовалась кинокосмониада — экранная история космонавтики: «Звездные братья», «Звездный путь», «Человек вышел в космос», «Космический испытатель», «Старт за стартом», «Космические будни», «Рукопожатие в космосе», «Крутые дороги космоса», «Повесть о звездном доме», «Академик С. П. Королев» и другие. Это правдивая история. Но это и кинопоэма о мужестве и стойкости Человека, идущего к звездам.

То, что Е. Рябчикову исполнилось 70 лет, нам кажется совершенно невероятным — он попрежнему молод, современен и творчески бодр. И как всегда — на переднем крае.

Павел Попович,
летчик-космонавт СССР,
дважды Герой Советского Союза.

Виталий Ждан,
Владимир Утилов

XIX конгресс СИЛЕКТ: хроника, впечатления, итоги

Международный центр связи школ кино и телевидения (СИЛЕКТ), объединяющий усилия руководителей и педагогов высших учебных заведений разных стран в целях лучшей подготовки кинематографических кадров, развития контактов и обмена опытом, существует уже более двадцати лет. За это время представители ведущих киношкол мира восемнадцать раз собирались на свои международные конгрессы — в Париже, Праге, Москве, Токио, Мехико... В 1976 году очередной, XVIII конгресс СИЛЕКТ должен был проходить в США: Ассоциация кинофакультетов американских университетов (ЮФА), выступив с такой инициативой, предполагала приурочить мероприятие к 200-летию Америки. Однако внутриполитические неурядицы в стране и экономические трудности, переживаемые США, не позволили тогда осуществить эту идею; конгресс воспользовался гостеприимством соседней Мексики, что, к слову отметить, во многом способствовало его успешной работе. В Мексике, стране древней и богатой культуры, дискуссия на тему «Роль школ кино и телевидения в защите национальной культуры и национальных художественных традиций», проведенная в рамках конгресса, прозвучала с особой актуальностью. Тогда же делегация Соединенных Штатов обязалась сделать все необходимое для того, чтобы следующий конгресс состоялся в США, и представители ЮФА выполнили свое обещание: в сентябре прошлого года делегаты и гости XIX Международного конгресса СИЛЕКТ собрались в «Эйрли-хауз», под Вашингтоном.

...Молодой человек, подтянутый и очень серьезный, профессор кинофакультета Нью-Йоркского университета Рон Саттон, вел потрепанный микроавтобус по федеральному шоссе № 66. Иногда он успевал обернуться в нашу сторону и рассказать что-нибудь интересное. Дорога к «Эйрли-хауз» (некогда поместье зажиточного землевладельца, теперь — Национальный центр международных встреч и конференций) проходила по местам сражений войны между Севером и Югом, и Саттон на ходу давал исторический комментарий: городок Маннасус — здесь завязалось первое крупное сражение между войсками северян и южан; Уоррентон — в этих местах взошла звезда бывшего учителя истории, позднее генерала южан Стоунволла Джексона; здесь же поблизости усадьба нынешнего мужа Элизабет Тейлор, которого все еще не выбрали губернатором...

За окнами мелькали пастбища, старинные изгороди, небольшие дома с фасадом, украшенным обязательными колоннами. Идиллическая картина удивительно напоминала первые кадры фильма Виктора Флеминга по знаменитому роману Маргарет Митчелл «Унесенные ветром». Однако дорога и могучие хвойные деревья вдоль нее вызывали и другую ассоциацию: подмосковный пейзаж, шоссе в аэропорт Шереметьево. Все-таки мир тесен, а люди не всегда сознают, как много общего в них самих, в том, что их окружает. И в том, что, возможно, ждет их в будущем...

Еще недавно американцы могли позволить себе смотреть на мир свысока, но сегодня даже у сáмого самодовольного посетителя му-

зея НАСА в Вашингтоне нет повода для зазнайства. В центре музейной экспозиции — стыковка космических кораблей «Союз» и «Аполлон», а экспериментальный фильм «Полет» (для демонстрации этой суперширокоформатной картины сооружена специальная киноустановка) завершается многозначительной репликой: «Мы сделали только первые шаги в воздухе, но уже увидели мир таким, каким его раньше могли видеть только боги. Увидели, как мала наша Земля и сколько мудрости требуется от человека, в руках которого — чудеса прогресса»...

Всего каких-нибудь 30 лет назад на Западе с подозрением относились к самой идее специального кинематографического образования, усматривая в ней средство подчинения художника воле государства. В то время во всем мире было всего лишь несколько высших учебных заведений, готовящих специалистов в области кино и телевидения. Теперь в одних только Соединенных Штатах существует около 300 кинофакультетов, где изучают различные дисциплины, связанные с кино, телевидением и другими средствами массовой коммуникации. Наиболее солидные и влиятельные из них направили своих представителей в «Эйрли-хауз»: специалист филолог мог услышать здесь самые различные варианты американского произношения — северные и южные, восточные и западные.

Заинтересовались форумом киношкол и многие голливудские фирмы, прокатные компании, влиятельный Американский киноинститут и, разумеется, представители прессы и телевидения. Одним словом, в численном отношении хозяева вряд ли уступали гостям, и делегаты 25 киношкол из 24 стран мира встретились с хорошо осведомленной, готовой к острым, содержательным дискуссиям, высокопрофессиональной аудиторией.

Впервые за все годы существования Международного центра связи школ кино и телевидения в программу конгресса была включена Международная трибуна студенческих фильмов ЮНЕСКО — СИЛЕКТ.

Без сомнения, Трибуна способствовала повышению интереса к конгрессу. Редкая возможность встретиться с работами молодых кинематографистов Европы, США, Латинской Америки, Африки и Азии заинтриговала даже репортеров солидных голливудских газет. В дни работы XIX конгресса СИЛЕКТ преподаватели американских университетов могли беседовать, спорить, обмениваться опытом с коллегами из таких авторитетных киношкол, как московский ВГИК, Высшая школа кино, театра и телевидения в Лодзи, Школа кино и телевидения ГДР, Национальная киношкола Великобритании, Киношкола Венгрии и другие. Они могли познакомиться с молодыми кинематографистами Мексики, побеседовать с представителями таких, почти неизвестных на кинематографической карте мира стран, как Малайзия и Таиланд, приславших сюда своих наблюдателей, или, скажем, обсудить проблемы французской кинематографии с Пьером Филибером, директором Школы имени Луи Люмьера в Париже.

Международное жюри Трибуны, как и полагается по протоколу ЮНЕСКО, представляло и Европу, и Америку, и Азию, и Африку; на его долю выпало решение нелегких задач. С девяти утра и до позднего вечера члены жюри делили время между залом, где показывались фильмы, и комнатой, которую организаторы конгресса выделили «комитету судей».

Всегда серьезный, Джонсон Траоре из Сенегала (одновременно он представлял здесь Пан-Африканскую федерацию деятелей кино), по-южному экзальтированный итальянец Марио Вердоне, сдержанный, но всегда доброжелательный критик из Индии Б. Д. Гарга, молодой представитель американской телевизионной компании «Паблик Бродкастинг Систем» Дж. Мак-Кинли, энергичный и как будто не ведающий усталости режиссер из ЧССР М. Покорны проводили в этом тесноватом помещении час за часом — для того, чтобы в последний день Трибуны объявить 10 лучших фильмов, оригинальных по идее, новаторских по воплощению и олицетворяющих культурные традиции основных географических районов мира. Эта «пятерка», да еще два представителя СИЛЕКТ — генеральный секретарь

Р. Равар (Бельгия) и президент М. Гонзалес-Казанова (Мексика) за три дня просмотров познакомились с тридцатью пятью студенческими работами.

Наши вгиковские картины были показаны в первый же день. Международный авторитет советской киношколы, старейшей в мире, исключительно высок, в чем мы снова убедились, представляя программу работ студентов ВГИКа в переполненном зале, далеко от Родины, в 70 милях от столицы США.

В программу были включены, конечно, не все лучшие вгиковские ленты, однако она составлялась с расчетом на то, чтобы показать наиболее характерные направления творческого поиска наших студентов: интерес к жизни, к современности, к человеку, гуманность, стремление обогатить духовную жизнь зрителя. На конгресс мы привезли три картины — «Петрухину фамилию» С. Никоненко, «Эстафету» В. Волкова и «Заправщика» Б. Чхеидзе.

«Петрухину фамилию» не впервые показывали за границей, и публика в разных странах обычно хорошо принимала забавную историю деревенского паренька, который готовится к встрече жены с новорожденным и прячет свою деликатность, душевность за внешней грубоватостью, нескладной суетливостью. Аудитория в «Эйрли-хауз» не стала исключением, однако с еще бо́льшим успехом прошла коротенькая «Эстафета». Сюжет картины балансирует на грани сентимента и иронии, однако чутье сценаристки (студентка второго курса сценарного факультета Е. Ласкарева) и такт режиссера превращают наивную историю школьника, который подсмотрел первый поцелуй старшеклассников, в очаровательную киноминиатюру, по достоинству оцененную зрителями Трибуны.

Очень тепло принимала аудитория и «Заправщика», хотя эта лента, сделанная в условной манере притчи (в духе традиций грузинского кинематографа), как будто имела меньше шансов на успех, чем насыщенная сочной фольклорностью «Петрухина фамилия» или «Эстафета», хорошо понятная без всякого комментария зрителям любой страны. Тем более что «Заправщик» несколько затянут, тяжеловат по ритму, а это, естественно, снижает его комический эффект. Но все же и американцы, и гости из-за рубежа уловили подтекст фантастического рассказа, герой которого, находчивый юноша, заправляет автомашины не бензином, а чистой родниковой водой. «Посмотрите,— как бы говорит нам экран, — что может сделать человеческая фантазия и чистота добрых намерений, они способны творить чудеса...» Уверенно несутся вперед «Волги» и «Запорожцы», в баках которых — вода из родника, и их неукротимое движение воспринимается как метафора неистощимости возможностей человека и природы, земли, скрывающей многие, еще не известные нам, богатства.

Вечером после просмотров состоялась предусмотренная регламентом дискуссия; мы отвечали на десятки вопросов — шутливых (о каком это «американском способе» определения пола будущего ребенка говорится в фильме Никоненко; вероятно, в США его назвали бы «русским»?), серьезных (характерен ли гуманизм, свойственный трем показанным картинам, для всего советского кино?); заинтересованных (как организовано обучение во ВГИКе и как учатся студенты-иностранцы?). Так с самого начала наша делегация — и советское кино — оказались в центре внимания Трибуны и XIX конгресса СИЛЕКТ.

Трибуна послужила отличной иллюстрацией к развернувшейся после окончания просмотров дискуссии о роли классического наследия кинематографа в подготовке режиссеров кино и телевидения. Многие из показанных в «Эйрли» фильмов наглядно напомнили о том, что настоящее искусство редко устаревает. Они подтвердили лишний раз, насколько богат арсенал выразительных средств киноэкрана, как широк и разнообразен диапазон интересов современного молодого художника.

В программе Трибуны ЮНЕСКО — СИЛЕКТ был широко представлен документальный кинематограф, и имя Дзиги Вертова постоянно упоминалось в ходе обсуждения фильмов самых разных школ, продемонстрировавших такие картины, как «Турда» (Западный Берлин), «Размышления» (ГДР), «Каннциба-

лы» (Индия), «К вашим услугам» (Бельгия), «Дурное влияние кухни» (Мексика), и целый ряд других документальных лент. Один из наиболее очевидных выводов, напрашивавшихся после просмотра, состоял в следующем: самое объективное кинонаблюдение не может быть самоцелью, а отказ автора от выявления своей позиции, художнической и общественной,— никогда не может пойти на пользу его работе.

Весьма характерным примером в этом смысле была невыносимо жестокая картина студентки из Брюсселя «К вашим услугам». В течение нескольких недель автор этого фильма, в прошлом — медсестра, находилась в больничном отделении для обреченных, старых женщин, чья жизнь поддерживалась ради проведения медицинских экспериментов, а смерть наступала в жестоких муках. Скрупулезно, день за днем и ночь за ночью постановщица фиксировала страдания одних и безучастность других. Вероятно, откровенность ее наблюдений может быть названа смелостью — редко увидишь столь неприкрашенный лик смерти: в упор, крупным планом. И все-таки у большинства профессионалов, собравшихся в «Эйрли-хауз», картина не вызвала сочувствия. Мало кто решился назвать ее произведением искусства, мало у кого хватало сил, не отрываясь, следить за агонией на экране. А ведь картина сокращена почти вдвое — по рекомендации группы медиков, которым была показана после первоначального монтажа...

К сожалению, не лишенный способностей автор подменил художественное обобщение материала показом сенсационных кадров, что противоречит природе документального кино как искусства.

Фильм Софоклиса Адалитиса «Турда» снят в Западном Берлине и назван по имени героя — мальчика из семьи турецких иммигрантов, вынужденных зарабатывать на жизнь на чужбине. Картина проникнута сочувствием к судьбе Турды и других турецких детей, которые на глазах у зрителя делают шаг за шагом вниз, прогуливая занятия, бродяжничая, бросая книги, проводя время в потасовках и подражая гангстерам из фильмов и телепередач. Фильм не оставляет сомнений, что именно среда, социальные условия ведут этих подростков на дно, что печальный итог отрочества Турды как бы запрограммирован заранее порядками в том обществе, где он растет. Однако автор не пытается глубоко анализировать их сущность. Вновь, как и в картине «К вашим услугам», молодой кинематографист возлагает слишком большие надежды на самостоятельное воздействие материала, и снова этот материал слишком неорганизован, монотонен, лишен образных деталей, монтажных связок, образных обобщений, которые могли бы помочь зрителю найти ответ на возникающие вопросы. На Западе Вертова слишком часто понимают прямолинейно, забывая, что автор «киноглаза» никогда не скрывал своей активной гражданской позиции, выражая свое мировосприятие посредством монтажа, ассоциативно-метафорического ряда, надписи-комментария и других выразительных приемов документалистики, без которых «документ» на экране перестает быть средством познания действительности.

Совсем иначе решен фильм студента из ГДР Х. Вернера «Размышления». Эта остромонтажная лента (тут и впрямь уместно вспомнить Вертова, Капру, Ромма) построена в форме внутреннего монолога старого рабочего из Веймара. Вернер не выступил первооткрывателем в своем стремлении противопоставить великую культуру немецкого народа, музыку Баха и поэзию Гете варварству фашизма, оставившего после себя Бухенвальд и Освенцим, и — подвести итог таким размышлениям на улицах сегодняшнего Веймара, показав фасады старинных дворцов и играющих детей. Однако безошибочно выбранные кадры настолько точно выражают ход мысли, а сама эта мысль — логику и правду истории, что картина «Размышления» воспринимается как лаконичная философская притча о судьбе народа и его культуры в прошлом и настоящем. В немалой степени этому способствует прекрасное владение искусством монтажа, который оказывается в руках Х. Вернера важным средством выражения мысли, авторского видения, идеи.

Вот еще один пример. Индийский фильм «Каннибалы» не отличается внешним блеском,

да и оператору можно было бы адресовать кое-какие претензии. И все-таки этот фильм по-настоящему волнует заложенным в нем пафосом внутреннего негодования, с каким здесь преподносятся прямые интервью, взятые у фабрикантов, использующих труд подростков, и у юных рабочих, почти детей, рассказывающих, почему им приходится стоять за станком, а не изучать грамоту.

Документальное кино было представлено в программе Трибуны достаточно широко; однако много интересного ожидало нас и во время демонстрации художественных лент. Условия короткометражной студенческой работы требуют умения проявить все свое мастерство и своеобразие мировосприятия в емкой и лаконичной форме. Не всем это удается, но лучшие из показанных картин отличались не только профессионализмом и отчетливой ориентацией на современность, но и наличием связей с традициями национального киноискусства.

Стоило увидеть первые кадры шведского фильма «Возвращение» (молодой человек возвращается в деревню, где прошло его детство, и ход его мысли передается монтажом пожелтевших фотографий), и немедленно вспомнился Ингмар Бергман, его «Земляничная поляна». Правда, одновременно возникала и другая мысль: шведское кино давно перестало быть кинематографией одного режиссера, а Бергман успел сделать много новых фильмов!.. Так что ассоциации со старыми работами прославленного мастера, вызванные «Возвращением», указывают скорее на кинематографическую образованность молодого режиссера, чем на его способность развивать дорогие ему традиции дальше...

Классика (фильмы Осимы или Итикавы) снова приходит на память, когда смотришь учебные работы из Японии. К счастью, здесь гораздо больше самостоятельности. Обе японские картины («Мрачная комната» и «Попрощайся с ветром») посвящены молодежи, жестокому краху ее надежд на счастье, успех, любовь, и изображают тусклые будни людей, озабоченных поисками работы, случайной удачи... Насилие как будто рождено самой безысходной атмосферой, в которую погружены персонажи, оно становится их неизбежным уделом и приводит к трагическому финалу — с той же неумолимой логикой, как это бывало в фильмах мэтров японского реалистического киноискусства 60-х годов.

Разнообразную и насыщенную программу представила Ассоциация кинофакультетов университетов США. Спектр отобранных ЮФА картин так же пестр, как и все современное американское кино или — как воззрения собравшихся в «Эйрли» кинематографистов и преподавателей...

Открывал американскую программу фильм, сделанный в эффектной рекламной манере коллаж-иллюстрации к популярной песенке «Незнакомец». Приятным контрастом на фоне этой лакированной безделушки выглядела лента «Земля, ради которой стоит вернуться», документальный очерк о пожилой даме, действительно возвратившейся на ферму, где она выросла, и обнаружившей чуждый для ее многочисленных родственников смысл в общении с землей, в уходе за животными, в трудной самодисциплине, организующей жизнь земледельца. Авторы картины вовсе не намерены читать мораль, выговаривая горожанам за их оторванность от земли и простых радостей жизни на лоне природы. Однако появление на экране героини — строгой худощавой женщины с умным и добрым взглядом, убежденность тона ее задумчивой исповеди и сама ее история воспринимаются как ненавязчивый, но справедливый упрек буржуазной цивилизации, приучившей людей стыдиться физического труда, «черной» работы и «старомодных» представлений о жизни. Это «неспровоцированное» интервью неожиданным образом напомнило «Гроздья гнева» и «Табачную дорогу» Джона Форда, замечательного американского режиссера, с искренним сочувствием и глубокой болью поведавшего с экрана о судьбах простых тружеников, обездоленных граждан Америки, оторванных от родной почвы, от земли, на которой они хотели бы трудиться...

Запомнился и другой документальный очерк — «Стикс», репортаж, заснятый в метро. Камера скользит по серым равнодушным

лицам пассажиров, умудрившихся прикорнуть под грохот и вой поезда, проносящегося туннелем подземки. Мелькают станции, лица, позы... Каждый кадр, если его взять в отдельности, кажется случайным, а в итоге возникает собирательный образ тоскливой будничности изматывающей душу повседневной рутины, отчуждения реального бытия от жизни, в которой должно бы найтись место радостному, осмысленному и спокойному существованию. «Стикс» — еще одна вариация на тему об утраченных ценностях, о дегуманизации, проникающей во все поры буржуазного общества. Речь идет о повседневном духовном угнетении человека, и этот в полном смысле слова документальный (ни одной строчки комментария!) репортаж перекликается с картиной, где с такой надеждой и ностальгической грустью говорится о возращении к земле в поисках нравственной опоры бытия.

Известно, что многие молодые кинематографисты США не жалуют Голливуд, справедливо видя в нем концентрированное выражение системы кинобизнеса, враждебного подлинному художественному творчеству. Однако в своем неприятии штампов коммерческого кино они порой впадают в противоположную крайность, увлекаясь бесплодными формальными поисками. На кинофакультетах американских университетов создается немало лент, авторы которых озабочены лишь постановкой отвлеченных экспериментов в области «грамматики» и «синтаксиса» кинематографа. Пример подобного экспериментаторства — показанная в дни Трибуны картина «Росинка слезы», вычурный, заумный коллаж, содержащий зашифрованные метафоры, фрейдистские символы, изобразительно эффектные кадры, так и не сложившиеся в цельный сюжет. Можно лишь догадываться, что постановщик картины намеревался создать некий реквием в память своего отца, недавно ушедшего из жизни альпиниста...

Как ни парадоксально, «гвоздем» американской программы стал фильм канадского студента, снятый в колледже Коннестоги,— «Метаморфозы», коротенькая притча, оставляющая сильное впечатление.

Практически в картине нет действия. Точнее, в продолжение десяти минут на экране повторяется одно и то же: чудаковатый человечек средних лет входит в лифт на восьмом этаже и за время спуска пытается успеть раздеться и снова надеть брюки, пиджак, галстук, чтобы выйти навстречу ожидающим его на первом этаже в респектабельном виде.

Вначале повторение нехитрой процедуры озадачивает. Начинаешь думать, что тебе показывают либо старомодный слэпстик, либо очередной формалистический экзерсис. Однако после троекратного повторения в этой кинотавтологии намечается и динамика, и своя логика. С каждым разом движения человечка становятся все быстрее и автоматичнее, а двойное переодевание заканчивается с нарастающей легкостью уже на втором, третьем и даже пятом этаже. Вырастающий в собственных глазах персонаж раз за разом усложняет задачу: он успевает побриться электробритвой, перелистать пухлую газету, позавтракать... Потом он переходит на бритье безопасной бритвой, захватывает с собой пачку деловых бумаг и пишущую машинку... Быстрота движений (замедленная съемка) придает происходящему неправдоподобный, «мультипликационный», характер, а публика встречает все более невероятные рекорды с восторгом — тем большим, чем абсурднее эти рекорды. Кажется, наконец, что неутомимый торопыга одержал победу над самим временем и может неограниченно раздвигать пределы мгновений, но как раз в этот-то момент автор решительно разрушает им же созданный миф. В очередной раз человечек входит в лифт, совершает свой невероятный «обряд» и... хватается за сердце. Перед людьми, ожидающими лифт на первом этаже, странная картина: распростертое на полу кабины тело и целый набор разнообразных предметов — овеществленная метафора абсурдности бессмысленного состязания со временем, драматизма бесцельно прожитой, промелькнувшей жизни.

В капиталистических странах кинообразование, увы, нередко рассматривается лишь как способ усвоить модные, апробированные приемы коммерческого кино, получив в результате

некоторую гарантию успеха на практическом поприще. Плоды такого подхода обычно печальны, если не жалки, что проиллюстрировали, в частности, фильмы Каирской киношколы. ...Роковые мужчины, злодеи в халатах врачей, красотки «а-ля Голливуд», «космические» любовные истории — весь этот кинематографический ширпотреб, наличествовавший в картинах египетских студентов, выглядел особенно странно и неуместно на фоне таких лент, как, к примеру, английский фильм «Мрачное будущее».

История постановки этой картины позволяет составить представление о позиции руководства Национальной киношколы Великобритании, поощряющего отход от ориентированного на чистую коммерцию безыдейного кинематографа. Думается, не случайно один из студентов этой школы, находящейся в помещении некогда известной студии «Биконсфилд», выбрал темой своего дипломного фильма безработицу в сегодняшней Англии. Тема и впрямь исключительно злободневная, социально острая, но весьма редко затрагиваемая в английских фильмах...

Рассказывают, что директор киношколы, прочитав сценарий, предложил студенту поехать в один из небольших городов страны, сильнее других страдающих от кризисных явлений в английской экономике, чтобы на месте познакомиться с материалом, набраться живых впечатлений.

Сказано — сделано, и молодой режиссер отправился в типичный промышленный город Средней Англии, где многие молодые люди, особенно — иммигранты, не могут найти работу. Несколько месяцев спустя возникла оригинальная идея: соединить в картине документальные интервью и вымышленный сюжет — рассказ о том, каким представляют себе этот городок в будущем реальные герои фильма, сегодняшние «аутсайдеры».

В подготовке окончательного варианта сценария приняли участие сами персонажи «Мрачного будущего», вначале дававшие синхронные интервью. Они же исполнили все роли — и безработных 80-х годов, и служащих специальной карательной организации, наблюдающей за тем, чтобы недовольные жалким пособием юнцы сидели на месте и не пытались искать работу в других городах. Этот интересный фильм-памфлет своими открытыми социальными мотивами и вниманием к рядовому человеку соприкасается с брехтовской традицией и одновременно напоминает некоторые документальные ленты школы Грирсона, проникнутые пафосом гражданственности.

Рядом с «Мрачным будущим» фильм Датской киношколы «Розы в песке» выглядел отталкивающей подделкой под реализм, вновь подтвердив, что рабочую тему и сюжеты из жизни простых людей кинематографисты Запада нередко используют для того, чтобы еще раз проиллюстрировать реакционную идею о бесперспективности борьбы трудящихся капиталистических стран за свои права. Иногда это еще и способ «оживить» коммерческие штампы. «Розы в песке» дают представление об одном из вариантов такого подхода к рабочей теме. Заявленная вначале драма молодого рабочего, которого давно преследует начальник цеха, в конечном итоге сведена к банальной истории о злоключениях гомосексуалиста, пытавшегося завоевать любовь женщины и избавиться от своего порока. «Смелость» в трактовке темы сочетается с такой «откровенностью» и натурализмом киноизображения, которая дает все основания отнести эту картину к столь популярному в Дании жанру «порнофильма».

Жюри Трибуны состояло из авторитетных специалистов с хорошим вкусом, объективно оценивших программу. Такие картины, как «Розы в песке», в перечень десяти лучших фильмов не попали, а отобранные ленты были действительно гуманистическими по своей идее, яркими по замыслу, смелыми по воплощению. Можно без преувеличения сказать, что международное жюри сделало выбор в пользу реалистического и социально ориентированного кинематографа. Поскольку речь в принципе идет о будущем киноискусстве, о тех кинематографистах, кому предстоит работать в 80-е годы, — это немаловажно.

Одной из первых в списке лауреатов значилась «Эстафета» — единственная картина, по-

лучившая голоса всех членов жюри. Затем десять лучших фильмов Трибуны отправили в Вашингтон, где состоялся их общественный просмотр в Мемориальном центре драматических искусств имени Джона Кеннеди. Это было только началом кругосветного турне, которое предстояло совершить этим картинам в ближайший год. Мы еще оставались в «Эйрли», а фильмы уже ждали в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Лондоне и Мехико.

●

Теоретическая часть XIX конгресса СИЛЕКТ (доклады и общая дискуссия) оказалась не менее интересной. Основные сообщения на тему конгресса («Классика мирового киноискусства и ее роль в подготовке будущих режиссеров кино и телевидения») представили киношколы пяти стран — Великобритании, Мексики, СССР, США и Японии. Кроме того, свои доклады привезли представители киношкол Австралии, Западного Берлина, факультета искусств Римского университета и киношколы Югославии. Продолжавшаяся три дня дискуссия выявила две кардинальные позиции в подходе к киноклассике и к обучению работников кино.

С одной стороны, руководители некоторых киношкол отмечали нежелание студентов смотреть фильмы десятилетней давности. Они же высказывали сомнение в том, что ленты, выражающие идейно-эстетические идеалы и достижения 20-х, 30-х или 40-х годов, могут принести какую-то пользу режиссеру 80-х. Ведь там, мол, все другое — проблематика, среда, восприятие и даже стилистика...

Здесь сказалось то обстоятельство, что СИЛЕКТ объединяет разные по уровню, возможностям и ориентации киношколы, включая и двухгодичные учебные заведения, преследующие «скоростную» практическую задачу подготовить операторов, монтажеров, звукооператоров, режиссеров, сценаристов в возможно более короткие сроки. Но ведь даже с практической точки зрения было бы неверно ограничивать учебные задачи узкопрагматическими рамками или идти на поводу у не желающих изучать материал, который не может принести непосредственной пользы уже сегодня!

Кинематографическая мода, как всякая мода, меняется стремительно, и вслепую следовать за ее причудами далеко не самый перспективный путь для серьезно мыслящего художника...

В большинстве своем участники конгресса не поддержали нигилистического отношения к классике и чисто потребительского, узкопрагматического подхода к задаче анализа и усвоения произведений киноискусства.

Руководителя Британской киношколы профессора Колина Янга не отнесешь к числу специалистов, скептически относящихся к киноклассике и сомневающихся в необходимости знакомить с нею будущих кинематографистов. И все-таки его доклад несколько диссонировал с преобладавшей на конгрессе точкой зрения по этой проблеме, на что, правда, были и объективные причины. Янг обрисовал унылую картину нынешнего состояния английского кино и этим хотел объяснить, почему он считает себя сторонником «изоляционизма». Слишком долго, отмечал английский делегат, его страна остается «культурной колонией» Голливуда, слишком сильны на Британских островах позиции развлекательного кинематографа, слишком распространено среди английских кинематографистов равнодушие к социальным проблемам — чтобы обращение к прошлому мирового киноискусства могло помочь формированию самостоятельной национальной кинотрадиции.

Надо сказать, что Янг несколько сгустил краски: как-никак, а 80 лет английского кино — это и фильмы «Брайтонской школы», и добротные комедии студии «Илинг», и документальные ленты группы Грирсона, и проблемные, социально острые произведения, появившиеся в конце 50-х — начале 60-х годов, принадлежащие режиссерам из поколения «рассерженных». Однако подлинное становление национального кинематографа Великобритании действительно слишком затянулось. В последние годы этот процесс дополнительно осложнился в результате вступления страны в Общий рынок и связанной с этим необходимостью еще больше приспосабливаться к космополитической эстетике и стандартам ком-

мерческого кино других буржуазных государств Европы.

Как уже отмечалось выше, большинство участников конгресса выступили против недооценки классического кинонаследия как одного из важных средств в воспитании личности художника. В итоге XIX конгресс СИЛЕКТ принял обращение к ЮНЕСКО и Международной федерации киноархивов (ФИАФ), а также ко всем другим заинтересованным международным организациям, предлагая «облегчить доступ к материалам, используемым в учебных целях (особенно к фильмам и видеолентам), предоставить членам СИЛЕКТ и ФИАФ право их демонстрации в киношколах».

Участники XIX конгресса СИЛЕКТ рассмотрели предложенные киношколами Мексики, Австралии, Югославии и некоторых других стран рекомендательные списки мировой киноклассики. Видное место во всех списках занимают лучшие ленты советского немого и звукового кино, фильмы Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова, Михаила Ромма, Сергея Герасимова, Сергея Бондарчука, Романа Кармена. Можно не сомневаться, что работы мастеров советского кино будут широко представлены и в окончательном сводном списке, который решено составить для использования в киношколах — членах СИЛЕКТ: почти все выступавшие (представители ГДР, Польши, Югославии, США, Англии, Франции, Мексики, Швеции, Японии) говорили о том, какую важную роль сыграла классика советского киноискусства в развитии мирового кинематографа, в формировании многих национальных школ киноискусства.

Проблема становления национального кинематографа была всесторонне освещена в выступлении председателя Международного совета кино и телевидения ЮНЕСКО — руководителя факультета кино, драмы и телевидения Римского университета, профессора Марио Вердоне. Выступление Вердоне прозвучало достойной отповедью немногим сторонникам «чисто профессионального обучения», отрицающим необходимость изучения будущими работниками кино таких важнейших предметов, как философия, история, эстетика, история смежных искусств.

Накануне доклада советской киношколы на конгрессе особенно горячо обсуждались следующие вопросы: что понимать под классическим наследием и какова его роль в формировании личности художника? Каковы сегодня цель и задачи кинематографической школы как школы воспитания современного художника?

Доклад ВГИКа, вызвавший большой интерес и живую реакцию собравшихся, утверждал прежде всего, что к системе творческого воспитания и обучения необходимо подходить творчески. Педагогическая система не автомат, который создает однотипные художественные модели, модели одного измерения и качества.

Как система воспитания, любая художественная школа, на то она и школа, должна, вернее, призвана, дать вступающему в искусство верный художественный курс, культуру мысли и вкуса, эстетические и гражданские критерии, то есть в конечном итоге выпустить из своих стен художника, которого ждет зритель нашего времени, а значит, художника, ясно понимающего задачи своего времени.

При этом художественная школа непременно должна опираться на творческие традиции, отечественное и мировое художественное наследие.

Само понятие художественного наследия, естественно, предполагает определенный отбор: речь идет не о наследии вообще, не о традициях вообще, не о всяком художественном опыте, а о том лучшем и наиболее ценном из прошлого, что выдержало испытание временем, волнует и сегодня и, в конечном итоге, созвучно социальным идеалам и высоким гуманистическим идеям настоящего.

Плодотворные традиции нуждаются в своем углублении и дальнейшем развитии, а поиски подлинно новаторского в искусстве всегда неизбежно основываются на творческом освоении достигнутого прежде. Это глубоко внутренний диалектический процесс, без которого поступательное движение художественной культуры немыслимо.

Для некоторых так называемых «новых ле-

вых течений» с их склонностью к всеотрицанию и деструкции, понятия «классика» и «современность» — антиподы. А между тем в живом искусстве нет «чистой», застывшей классики, как нет и независимой от опыта прошлого современности. В искусстве ничто не бывает абсолютно ново и ничто не появляется на голом месте.

Внимательный анализ современной творческой практики показывает, что здесь не существует жестких, незыблемых границ между новаторством и традицией. Границы между ними всегда подвижны. И именно прогрессивные традиции прошлого зачастую позволяют глубже понять современность, которая тоже ведь является результатом непрерывного исторического развития.

Историческая смена творческих концепций, средств и приемов образной выразительности, при всей ее сложности и внешней противоречивости, далеко не бессистемна: в ней всегда можно обнаружить и внутреннюю преемственность, и логику поступательного движения. Художественный процесс, как всякое живое, развивающееся явление, имеет свои внутренние законы, законы «наследственности».

Продолжая традиции, критически осваивая их с учетом актуальных задач и обстоятельств действительности, художник приходит к новым открытиям. Из опыта прошлого, памятуя слова Жореса, нужно уметь брать огонь, а не пепел.

Разумеется, между новаторством и традициями в искусстве всегда существует известное противоречие, которое носит объективный характер и отражает закономерное стремление проникнуть в новые, неизведанные формы жизни с помощью новых, неизвестных прежде способов и средств. Ведь старыми мерками многое в современной жизни уже не измеришь. Новое в жизни требует непрестанного обогащения средств художественной выразительности. Причем истинное новаторство рождается из внутреннего единства идей, мировосприятия, чувств, из умения различать существенные черты времени, его основные закономерности. Вот почему каждое подлинно новое произведение искусства — это художественное открытие в области и содержания и формы. Очевидно, что особенности формы прежде всего должны вытекать из найденных в результате глубинного анализа особенностей самой жизни.

Все это в равной степени относится и к той отрасли педагогики, которая непосредственно связана с художественным процессом, к подготовке творческих кадров для кино и телевидения, в частности. Подлинная педагогика всегда в движении.

Классические традиции — в их широком, философско-эстетическом понимании — являются плодотворной и необходимой основой профессионального воспитания и профессиональной подготовки в любой области искусства, включая и кинематограф.

Опираясь на вершинные достижения мирового киноискусства, любая из педагогических систем формирования художника (при всех, вполне естественных, индивидуальных различиях между отдельными системами) должна ставить задачу не повторения уже найденного классиками, не слепое следование образцам, а целенаправленное использование художественного наследия и опыта прошлого при осмыслении окружающей действительности и решении проблем современности.

Сегодня кино, как никогда раньше, неотделимо от политики, философии, социологии, научно-технического прогресса, являясь одним из могучих средств воспитания человека. Киношкола, как и всякая школа, не может быть учебным заведением «в себе», отгороженным от противоречий живой действительности, от атмосферы своего времени, его исканий, от общественно-политической ситуации в мире.

Отсюда вытекает одна из главных задач любой художественной школы — помочь творческой молодежи в ее исканиях уяснить различие между искусством, игнорирующим сложности жизни и — пытающимся проникнуть в их смысл, между подлинным новаторством и новаторством мнимым, ложным. Предостеречь молодых художников не только от отвлеченного экспериментаторства, но и от бездумного копирования жизни, равно как и от субъективистской ревизии реальности.

В сложных условиях современного движения киноискусства в учебном процессе важную

роль приобретает единство теоретического и практического обучения.

Теоретическое осмысление достижений мирового кино, так же как и достижений смежных искусств, позволяет начинающему кинематографисту осмысленно совершать выбор, отделять устаревшие каноны от неувядающих открытий, сознательно подходить к поискам новых средств и форм выражения.

Большую роль здесь играет изучение философско-эстетических дисциплин, то есть самой философии, эстетики, психологии, этики.

Без уяснения исторических судеб искусства, перспектив его развития нельзя в истинном свете представить задачи и природу новаторства, то есть неизбежный процесс обновления искусства, правильно определить отношение к традициям, сознательно подойти к определению своего индивидуального, творческого пути в кинематографе.

Для советской киношколы эти задачи связаны прежде всего с изучением истории и теории киноискусства и, конечно, с практическим изучением достижений мирового кинематографического наследия. Методологический вопрос о том, как изучать, как пользоваться в учебном процессе классикой, как ее анализировать — это вопрос сугубо индивидуальный. Свести методику к общему педагогическому знаменателю нельзя. Но обмениваться опытом, конечно, можно, важно и нужно.

Наследие в педагогическом понимании — это не только сами фильмы, фильмы Чаплина, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Клера, Видора, Форда и других классиков реалистического кинематографа, но и теоретические размышления их авторов о природе киноискусства и его выразительных средствах, специфике, его связи со смежными искусствами; это и история их поисков, творческих побед и поражений. Вот почему в качестве учебных пособий для кинорежиссуры во ВГИКе, например, изданы сочинения Эйзенштейна (6 томов), Пудовкина (3 тома), Довженко (5 томов), Вертова (2 тома), Кулешова (3 тома), Ромма (3 тома), многие работы историков и теоретиков кино, отечественных и зарубежных.

Знакомясь сегодня с теоретическим и педагогическим наследием наших классиков, со стенограммами их лекций, планами сценарных и режиссерских заданий, мы сразу обнаруживаем одну важную особенность. Заключается она в том, что они учили профессиональному мастерству кинематографиста на достижениях смежных искусств, то есть прежде всего на произведениях высокой мысли, на классических традициях реалистического романа, драматургии, театра, живописи. Вспомним, как Станиславский в свое время призывал актеров учиться на произведениях великих живописцев, утверждая, что актер, не понимающий в живописи, — плохой актер.

История кино, самого молодого из искусств, убедительно свидетельствует, что именно в нерасторжимом родстве, родстве не только с литературой, но и с живописью, театром, музыкой, формировалась специфическая емкость и выразительная пластика кинематографического языка и мышления.

Современное кинематографическое мышление, как никогда полно, синтезировало в себе возможности разных родов искусств, и в первую очередь современной литературы, используя эту «синтетичность» с целью более интенсивного социально-психологического анализа своего времени и новых человеческих отношений. У современного кинематографа сложились новые, не известные экрану вчерашнего дня взаимоотношения и связи с литературой, театром, живописью, музыкальной культурой.

Все это, естественно, не может не учитывать современная киношкола, ее педагогическая структура, принятая ею система творческого обучения и воспитания. Ведь школа — это не только изучение опыта, наследия, традиций, но и всегда движение вперед, поиски, эксперимент.

Вот почему воспитание режиссерского мышления в советских вузах и на кинофакультетах не ограничивается изучением классики. Не только материал наследия, его творческий и теоретический анализ формирует художественный вкус, дает навыки профессии, сумму идейных и эстетических представлений начинающему кинематографисту. Важнейшим условием и первоосновой является живая жизнь — не

только ее внимательное изучение, но и непосредственное и заинтересованное участие в ней...

Мы считаем, что современная киношкола не может ограничивать свою задачу обучением профессионально-ремесленным навыкам или обучением мастерству в узко практическом смысле этого слова. Она прежде всего призвана формировать и воспитывать художника идейно зрелого, целеустремленного, художника-мыслителя, способного смело, активно. творчески решать задачи, поставленные перед искусством нашим временем.

Если говорить о педагогической платформе ВГИКа, то необходимо подчеркнуть, что при всех сложностях и противоречиях современного этапа развития мирового кинематографа у нашей школы есть бесспорные и выверенные для нас традиции, которым мы следуем и сегодня, продолжая и развивая их. Это педагогические традиции Кулешова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко — основателей советской кинематографической школы; они получили свое дальнейшее углубление и развитие в теоретических трудах и практической преподавательской работе таких выдающихся мастеров и педагогов, как Ромм, Козинцев, Бабочкин, Юткевич, Герасимов, Головня, Столпер, Таланкин и многих других.

...Подходил к концу последний предшествовавший Генеральной Ассамблее вечер конгресса; мы отвечали на новые и новые вопросы американцев, англичан, мексиканцев, наших многочисленных коллег из различных стран мира, подробно рассказывая, как происходит набор во ВГИК, каков характер творческих экзаменов и как определяется степень одаренности поступающих в институт, как видоизменяются учебные программы и планы, какова связь между кафедрами и факультетами, как обеспечиваются работой оканчивающие ВГИК и кто из бывших студентов снимает сегодня на «Мосфильме», как готовят во ВГИКе кадры для кинематографий наших национальных республик. Вопросов было множество; по их тону и содержанию можно было с уверенностью заключить, что доклад, представленный советской делегацией, наша система воспитания и обучения творческих кадров для кинематографа серьезно заинтересовали участников конгресса, вызвали у них желание глубже и подробнее ознакомиться с богатейшим опытом советской киношколы.

А на следующий день мы получили приглашения выступить с демонстрацией фильмов и докладами в университетах Вашингтона, Нью-Йорка, Огайо, Сан-Франциско, Оклахомы, Южной Калифорнии. За недостатком времени принять все эти предложения не представлялось возможным, но сам факт искреннего внимания к советской киношколе, широкой заинтересованности в ознакомлении с ее достижениями в США вызывает чувство удовлетворения и законной гордости.

XIX конгресс СИЛЕКТ завершился Генеральной Ассамблеей, на заседании которой президентом СИЛЕКТ вторично избран видный деятель мексиканской кинематографии — Мануэль Гонзалес-Казанова, вице-президентом — Виталий Ждан (СССР).

Вашингтон — Москва

Ольга Суркова-Шушкалова

Ингмар Бергман и кризис индивидуалистического миропонимания

Творчество Ингмара Бергмана обнимает целое тридцатилетие. За это время оно, несомненно, подвергалось разнообразным и существенным модификациям, хотя в целом не изменилось в своих сущностных особенностях. Однако в этой статье нам придется отказаться от рассмотре-

ния фильмов в исторической последовательности — от «Кризиса» (1945) до «Осенней сонаты» (1978). И не только из-за отсутствия места. Угол зрения, под которым мы хотим рассмотреть здесь творчество Бергмана, требует, чтобы мы сосредоточились не столько на его эволюции, сколько на тех устойчивых чертах, на тех узловых признаках, которые определяют целостность облика режиссера (при всей его подвижности и изменчивости). Пренебрегая внутренними сдвигами (важнейшие из них, впрочем, будут отмечены по ходу изложения), мы надеемся по возможности отчетливее выделить философские и стилевые константы, определяющие стабильность образа Бергмана, а вслед за тем и те отношения, в которых он находится с современным ему шведским кино.

Начать, видимо, следует с указания на резко выраженную интравертивность Бергмана как художника и мыслителя. Его взгляд всегда направлен только в н у т р ь человека. Настолько, что во многих его фильмах жизненная среда, в которой действуют персонажи, их связь с миром жестко и последовательно отключаются. Всего отчетливее это видно в «Молчании», «Персоне», «Шепотах и крике». Но не только в них, а, к примеру, и в «Осенней сонате» тоже, хотя в других отношениях этот фильм представляется нам н о в ы м в системе творчества Бергмана, обозначающим какой-то д р у г о й рубеж в его развитии. Картин, в которых человек поставлен в очевидную, прямую зависимость от окружающей реальности и, главное, от исторического времени, у Бергмана немного. Самая яркая среди них — «Змеиное яйцо», работа тоже во многом принципиально новая для режиссера.

Разумеется, ситуация, когда бергмановские персонажи так или иначе резонируют на импульсы, поступающие к ним извне, могут быть отмечены и в ряде других случаев. Укажем для примера на «Причастие», где старый Юнас Перссон из страха перед китайцами, перед их многочисленностью и агрессивностью («Китайцев воспитывают для ненависти»,— испуганно вторит своему мужу фру Перссон) решается на самоубийство, или на то, как страшна в «Молчании» улица, по которой передвигаются танки и солдаты. Однако именно в «Молчании» особенно заметно, как мало значит этот ф о н для персонажей, болезненно сосредоточенных на самих себе и в одиночестве, в глухом м о л ч а н и и переживающих терзающие их страдания. Еще характернее с этой точки зрения ситуация, исследованная Бергманом в одной из ранних картин — в «Жажде». Здесь основное действие происходит в вагоне международного экспресса, следующего из Базеля в Стокгольм по поверженной и еще лежащей в руинах Германии. Включение этой системы реально-исторических координат в фильм несомненно очень существенно для Бергмана, отдавшего в «Жажде» дань тому «комплексу вины», который мучил после войны наиболее честных шведов. Сохранившая в годы тягчайших испытаний, обрушившихся на Европу, удобный и в высшей степени полезный для ее экономики нейтралитет (умеренно прогерманский, следует добавить), Швеция вышла из войны с толстеньким брюшком, но и с надолго уязвленной совестью. В «Жажде» дано такое соотношение героев и фона, которое будет доведено потом до гротескной остроты в «Молчании»: в тесноте комфортабельного купе Рут и Бертиль почти так же глухи к страданию, которое смотрит на них через окна вагона на станциях, как равнодушны в своем старинном респектабельном отеле к набрякшей тревогой жизни улицы Анна и Эстер. Единственная реальность, без устали терзающая Рут и Бертиль (с еще большим правом это надо сказать об Эстер и Анне), это реальность их больных душ, их едва ли не мазохистская страсть к боли и страданию.

Тема ответственности перед жизнью, сотрясаемой взрывами невиданной силы, волнует Бергмана (не его героев!) не только в «Жажде». Из реальности в его творчество властно вторгаются два мотива: антивоенный (с наибольшей сосредоточенностью рассмотренный в «Стыде») и антифашистский (особенно глубоко и страстно разработанный в «Змеином яйце»). То, что Бергман убежденный пацифист и антифашист, вообще не подлежит никакому сомнению. Не случайно же он начал со сценария «Травля» (в 1944 году поставлен Альфом Ше-

бергом), а в пору наивысшей зрелости, тридцатью годами позже, поставил в ФРГ, в Мюнхене, «Змеиное яйцо», наполненное, как огнем, тревогой по поводу опасности политической реанимации фашизма, опасливыми и будирующими зрительскую совесть размышлениями и о живучести фашистского микроба, и о том, какую питательную среду представляет для его развития западнонемецкое мещанство.

И все же эти мотивы звучат у Бергмана всегда в контексте других и никогда не сосредотачивают на себе все его внимание. У него немало фильмов, в подтексте которых отчетливо различима политическая проблематика времени, но нет таких политических фильмов (за исключением, пожалуй, «Змеиного яйца» — да и то с большими оговорками!), каких так много в последнее десятилетие появилось в итальянском, испанском, французском, американском, японском кино. И «оговорки» эти относительно «Яйца змеи» немедленно были сделаны в шведской прессе. Так, Оке Янсон писал в «Дагенс Нюхетер» от 17 марта 1977 года: «Ингмар Бергман не пытался дать политический анализ ситуации, точно зная свои границы». Виртуозно воспроизводя только «мрачное настроение перед неотвратимой катастрофой», он не рассматривал ситуацию в ее исторической конкретности. В этой рецензии отмечается и другое: что «Бергман терпел поражение всякий раз, когда уходил от своей главной темы, в транспонировании которой он не знает себе равных, — изображения «одинокого человеческого страха»... Оке Янсон во многом прав, указывая на исходные, если можно так сказать, установочные, слабости фильма, однако он все же ошибается в главном, в том, что Бергман якобы не пытался дать политической оценки ситуации. Напротив, впервые так надолго покинув Швецию (тем более не по своей воле) и оторвавшись от родных корней, он страстно стремился в «Змеином яйце» расширить границы изображаемого им мира, страстно жаждал вписаться в новую проблематику, рожденную новыми впечатлениями. Думается, что, оторвавшись от шведской реальности, где как раз последние годы обострились социаль-



Ингмар Бергман на съемочной площадке

ные противоречия и все отчетливее стала жажда социальных перемен, он все-таки, видимо, мечтал доказать всем «им» (обвинявшим его в отрыве от жизни и от истории), что он стоит вровень со всеми теми проблемами, которые не дают покоя его молодым горячим оппонентам и которые особенно выпукло проявились в общественно-политической ситуации, сложившейся в ФРГ. Бергману, действительно, не все удалось на избранном им пути, шаг навстречу новой проблематике все-таки не был внутренне подготовлен всей его творческой жизнью.

И все же сделанный им человеческий выбор был весьма знаменателен и закономерен, подготовленный всей политической и общественной ситуацией в стране и за ее пределами, всеми теми переменами, с которыми он столкнулся, окунувшись в кипящую противоречиями западнонемецкую реальность.

И это особенно наглядно подтвердило, что Бергман — это совсем не alter ego почтенного Исака Борга, живущего, сверяя свой день по часам, с которых (как в истерзавшем его кошмаре) опали стрелки. Часы Бергмана идут, и сказать, что он выключен, подобно многим

своим героям, из исторического времени, было бы глубоко несправедливо. Другое дело, что в большинстве фильмов он переживает время на свой лад, скорее как фактор, усугубляющий общее состояние тревоги и безнадежности, в котором пребывают его герои, а не само по себе, во всей его остродраматической актуальности и самоценности. К примеру, в прологе к фильму «Персона» короткими кусками монтируются отрывки, обрезки хроникальных телевизионных передач, сообщающих то об атомной бомбе (особенно часто повторяющийся у Бергмана символ внешнего мира, вырастившего в себе и для себя чудовищную опасность атомной гибели, — сравните «Причастие»), то о самосожжении буддистского монаха, то о каких-то демонстрациях. Но все это лишь преамбула к основному рассказу о духовном противоборстве — жестоком и безнадежном — двух женщин, одна из которых, актриса, вдруг замолчала среди спектакля, замолчала раз и навсегда, а другая, медсестра, сиделка, приставленная к ней, тщетно пытается уговорами, нежностью, наконец силой вывести ее из изоляции, «навязать» ей свою душу и получить ее взамен. Это один из самых сложных и, по единодушному мнению критиков, зашифрованных, возбуждающих множество разноречивых толкований фильмов Бергмана. Тем более существенно, что внешний мир в нем имеет лишь внешнее значение, играет роль внешнего фона по отношению к главным персонажам, лишь пугая их таящейся в нем опасностью. Историческая реальность в «Персоне» дает повод, толчок драматической завязке, разрушает внутренний мир героини, которая затем в себе и только в себе ищет решение терзающих ее проблем.

Структура «Персоны» — типично бергмановская структура.

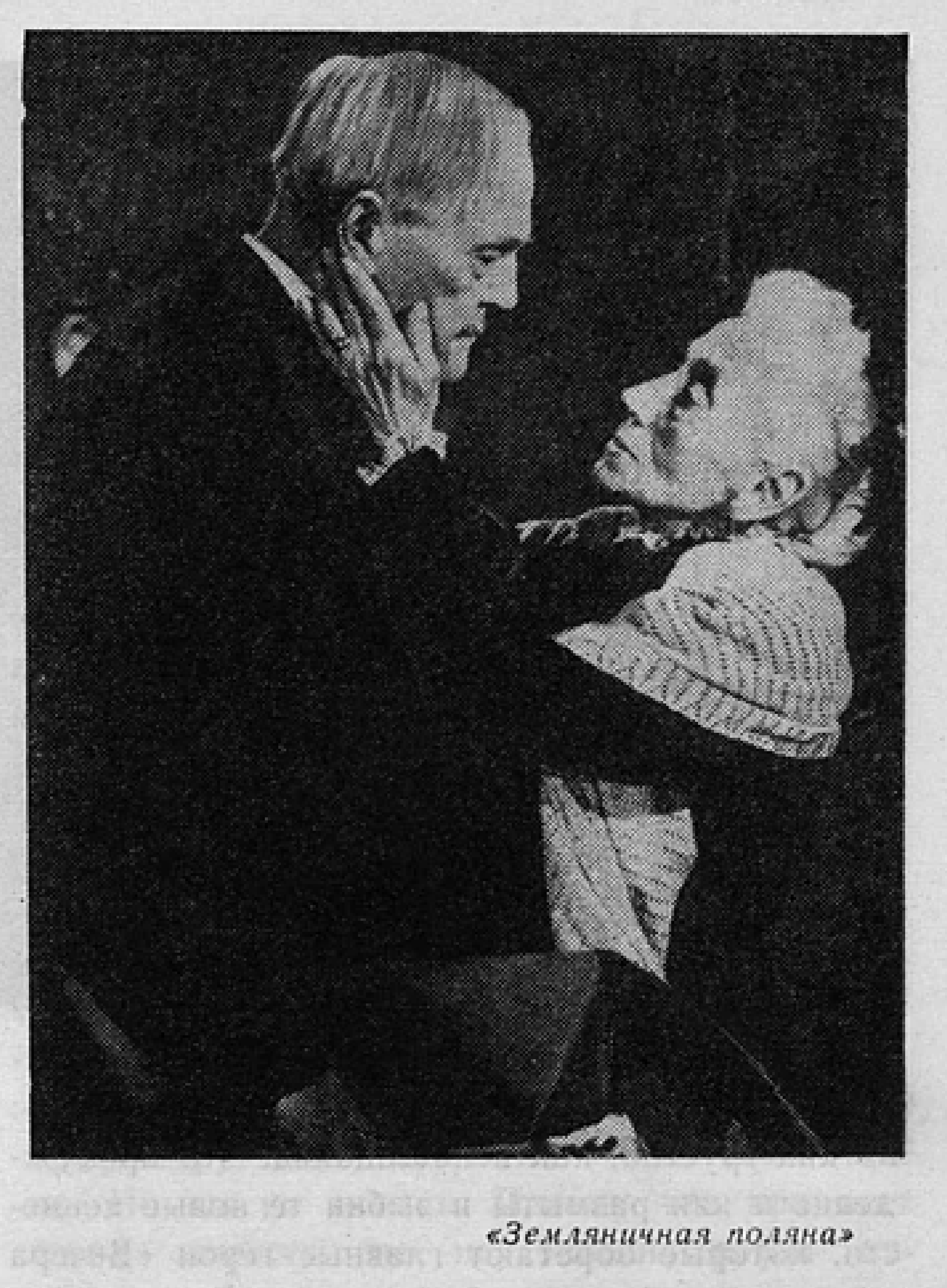
Режиссер часто испытывает потребность в том, чтобы погрузить своих героев в искусственное время, включить их в среду или намеренно очищенную от исторически определенных признаков и очертаний, или просто театрально условную. Так, как это сделано в «Лице» или в «Улыбках летней ночи»: в этих фильмах Бергман как бы предвосхитил тот стиль «ретро» (он не только его предвосхитил, он вообще многое почувствовал и выразил первым, до того как сходные явления и процессы стали проявляться в киноискусстве других западноевропейских стран) [1], который стал таким модным в картинах 70-х годов в Америке и Европе. Но именно только как бы предвосхитил. На самом же деле старинные костюмы и реквизит в некоторых фильмах Бергмана — это не дань ностальгическим увлечениям и не знак пассеистской ориентированности режиссера. Просто так было легче и удобнее дать всем понять, что внутренние коллизии и отношения, в которых находятся, к примеру, персонажи «Лица», вообще от времени не зависят. Ну какое, в самом деле, касательство имеет спор Фоглера и Вергеруса ко времени? Он — вечный спор, как извечна и ситуация, в которой Бергман рассматривает жизнь и судьбу Исака Борга. Придав обстановке, в которой появляется Фоглер, черты намеренной старомодности, Бергман, кроме того, добивается еще одного эффекта, очень для него характерного. Это эффект отчужденного восприятия и личности Фоглера и его духовного спора с Вергерусом. Мы словно бы читаем новеллу одного из поздних романтиков XIX века и тем самым постигаем модельный характер всей ситуации, ее независимость от истории и от наших сегодняшних интересов.

Принцип условного моделирования некой философски значимой ситуации вообще очень свойствен Бергману. Мы сталкиваемся с ним и в «Вечере шутов», и в «Уроке любви», в «Земляничной поляне», «Персоне», «Шепотах и крике». Во всех этих картинах современны только нравственные коллизии, тот рисунок душевных изломов и аномалий, который прочерчивает режиссер и который мог в такой конфигурации возникнуть только в наше время. Однако жизненная, бытовая ситуация героев этих фильмов намеренно внеисторична. Когда происходит действие в «Персоне» или в «Осенней сонате», мы можем определить только по

[1] Об этом много и интересно пишет в статье «Ингмар Бергман в поисках истины» Б. Чижов (см. сб. «Ингмар Бергман». М., «Искусство», 1969).

платьям, прическам и по реквизиту. Время, если и интегрировано в художественную структуру этих картин, то только психологически. Постольку, поскольку отчаяние безысходного одиночества, фатальной невысказанности своего внутреннего мира, извечной отъединенности одного человека от другого, их обреченность на интроспекцию, без надежды когда-нибудь увидеть мир в его целостности, переживаются героями «Персоны» или «Молчания» с такой напряженностью и в такой жестокости, которые раньше не наблюдались и стали характерны для мировосприятия западноевропейского интеллигента именно наших дней.

Но поэтому же Бергману и безразлична (или скажем осторожнее: часто бывает безразлична) предметно-событийная, общественно-практическая сторона жизни его героев. У Ибсена, у которого в цикле драм последнего периода его жизни («Гедда Габлер», «Женщина с моря», «Когда мы. мертвые, пробуждаемся») уже заметны черты, предвосхитившие (впервые в европейском искусстве) основные, сущностные свойства такой художественной методологии, человек все же еще наделен характером и существует в определенных жизненных координатах. Для Бергмана единичное, индивидуальное уже совсем неинтересно. Его занимают не характеры, а внутренние, психологические ситуации, состояние душ, нравственные проблемы, идентифицируемые с данным персонажем. А то, что представляет собой персонаж за границами этой ситуации (или проблемы), для него, как правило, несущественно. Реалистическая определенность, с которой в «Земляничной поляне» (1957) разработан житейский облик Исака Борга, его привычки, быт, его, как сказал бы натуралист, «среда обитания», его прошлое и настоящее (для такого способа построения характера главного героя, оговоримся сразу, были особые и очень серьезные основания, коренящиеся в замысле фильма), — сменяется неопределенностью характеров и обстановки в «Молчании», «Персоне», «Шепотах и крике», даже в «Осенней сонате». Повторим: определенна, исторически специфична, на свой лад бытийственна в этих картинах только психологическая ситуация, которую переживают



«Земляничная поляна»

герои, только их внутреннее «я», которое мучительно хочет, но так и не может выразиться вовне. Недаром молчит Элизабет Фоглер («Персона»), а в «Молчании» в с е персонажи выражают себя, не прибегая к речи; единственный же персонаж, который наделен словом, старый слуга в респектабельном отеле, изъясняется на языке, который имеет мало общего с каким-либо современным языком.

Опускаясь на самое дно своей души, бергмановский человек перестает слышать мир. Или слышит только его отдаленные отголоски, еще более усугубляющие владеющие им чувства страха, неизвестности и отчаяния. Выход в мир, экстравертивное осознание проблем, его терзающих, осознание м о е й духовной ситуации в ее всеобщем значении для типичного бергмановского индивида невозможно. Б. Чижов пишет в статье «Ингмар Бергман в поисках истины», что и Бергман и бергмановский человек

ищут выход «по ту сторону отчаяния» [2]. Но он не случайно ни слова не говорит о том, что они там, «по ту сторону отчаяния», находят, о том, что они там могут найти. И это умолчание позволяет предположить, что критик просто не решается договорить свою мысль до конца, пройти с Бергманом весь его путь в никуда. В трактовке Б. Чижова вообще заметна тенденция к ослаблению экзистенциальной безысходности, характерной для существования бергмановского индивида. Б. Чижов пишет: Бергман «...перед своими героями, пока они не остановились, пока они не омертвели душой... оставляет открытым путь к спасению, к пробуждению от нравственной летаргии — как пробудился на закате жизни старый профессор Борг» [3]. О Борге мы потом скажем особо, а пока спросим автора цитаты: кто же еще из персонажей Бергмана пробудился для новой жизни и новой правды? Это, да и то с большой долей условности, можно сказать разве что о героях «Вечера шутов»: но как грустно, как ненасыщающе это пробуждение и как размыты и зыбки те новые ценности, которые обретают главные герои «Вечера шутов» ценой тяжелейшего и грубо ранящего их душевного опыта. Даже в «Осенней сонате», несомненно самой светлой, человечной из всех картин режиссера, две женщины, мать и дочь, пройдя через очистительное объяснение, когда дочери впервые удалось обратить глаза матери, если воспользоваться шекспировским выражением, внутрь ее души, — в конечном счете обе остаются на исходных позициях. Мать упархивает в свою прежнюю, озаренную огнями рампы и пьяняще шумную жизнь, а дочь остается в тиши своих горьких воспоминаний, наедине со своей душой, пораженной болью невозвратимых утрат и скорбным сознанием неизменности своей судьбы, остается такой же одинокой и затерянной в огромном и далеком от нее мире, какой была до встречи с матерью.

Еще больше горечи в духовном опыте героя «Земляничной поляны» Исака Борга. Он едет в Лунд на торжественную церемонию присвоения ему почетного звания доктора медицины. Путь недалекий и недолгий — однако вся жизнь Борга, и то, что случилось в ней, и то, что не сбылось, все сумело проскользнуть в щелочку времени, необходимого для того, чтобы герой совершил переезд из одного города в другой.

По сути в «Земляничной поляне» два путешествия. Одно по шоссе, на автомобиле, другое, как это часто бывает у Бергмана, внутрь своей души. Борг снова и снова возвращается в прошлое, погружается в светлые и тем более мучительно терпкие воспоминания детства. И переживает, осознает свое будущее в снах, когда все сомнительное, греховное, все опорочивающее его духовную ситуацию наваливается на него тяжелыми, удушающими видениями. Кажется, что сны и воспоминания о детстве более живы для семидесятишестилетнего доктора медицины, чем его текущая жизнь. Его сегодняшняя реальность — это комфорт старого эгоиста, только со стороны и непременно издалека наблюдающего за тем, как складывается уже ненужная ему жизнь. И, конечно, воспоминания, в которых снова и снова оживает поместительный и уютный дом его детства, куда когда-то съезжались бесконечные кузины и кузены, братья и сестры, племянники и дядья. Сейчас этот дом снова распахивает навстречу Исаку свои окна, снова оглашается гомоном молодых голосов, пестреет лицами, платьями, каких давно уже не продают в магазинах. И полнится событиями, такими незначительными и такими бесконечно значимыми в воспоминаниях...

Погружаясь в них, светлые и живительно теплые, Борг ощущает себя более живым, чем во время встречи со своей матерью или в разговоре с невесткой, рассказывающей ему о том, как трудно, как плохо складывается ее жизнь с сыном (единственным сыном!) старого Борга. Ведь тем людям, которые окружают его сейчас, в том числе и матери, этой иссохшей, равнодушно погруженной в свои воспоминания древней старухе, уже нет места в душе Борга. Живо для него только прошлое. Точнее, его самая светлая и отдаленная точка: земляничная поляна его детства.

Конец этого путешествия вспять и вглубь

---

[2] Сб. «Ингмар Бергман», М., «Искусство», 1969, стр. 26.

[3] Там же, стр. 16.

«Молчание»



самого себя венчается торжественной церемонией вручения Боргу почетного звания. Этот акт должен был подтвердить, подытожить высокую ценность научной деятельности героя фильма. Однако сам Бергман относится к этому торжественному акту с насмешливым скептицизмом. Наука не сделала Борга счастливым, не помогла ему жить... И не случайно старый ученый проваливается на «экзамене», устроенном ему во сне коллегой Альманом. Режиссер вообще испытывает недоверие к строгому научному знанию, подвергает глубокому скепсису его продуктивность.

Для Борга нет знания в том единственно существенном значении, которое помогло бы осветить правду жизни. Об этом говорит Боргу в одном из его снов очаровательная, так и не постаревшая за полвека кузина Сара, которую он по-мальчишески любил и которая изменила ему с другим кузеном, Зигфридом, умевшим целоваться и не говорившим так много, как Исак, «о возвышенном и греховном». Сейчас, во сне, она настойчиво требует, чтобы Борг трезво вгляделся в себя, в свое изрезанное морщинами лицо, отразившееся в зеркале. И на беспомощное «мне больно», которым Исак попытался защититься от нее, отвечала насмешливо и как будто победно: «Тебе, заслуженному профессору, надо бы знать, отчего тебе больно. Но ты не знаешь. Потому что при всех своих знаниях ты не знаешь ровно ничего».

А на церемонии такой же заслуженный и такой же убеленный сединами мудрости ученый мимоходом напомнит Исаку Боргу цитату из Шопенгауэра. «Как сказано у Шопенгауэра, «сны — разновидность безумия, и безумие разновидность сна». Тогда и жизнь, верно, разновидность сна? А?» — лукаво довершит он мысль немецкого философа.

Упоминание Шопенгауэра тут, конечно, не случайно. Еще раньше, за десять лет до «Земляничной поляны», перед премьерой картины «Тюрьма», Бергман вопрошал: «Почему человек рано или поздно должен прийти к такому моменту, который пробудит его к страданию и невыносимому знанию о самом себе и своем положении? И почему именно в этот момент нельзя добиться никакой помощи? Если земля — ад, то в таком случае существует и бог, а если он существует, то существуют и умершие?.. Я хочу ставить вопросы, центральные и простые, такими, какими я их воспринял в своем сердце. Я не хочу давать некий пози-

тивный ответ в конце фильма, который требуют продюсеры. Я хочу оставаться беспокойным и вопрошающим, и те же беспокойства и вопросы я хотел бы поселять у людей»[4]. Сходные мысли Бергман развил и после «Земляничной поляны», когда интервьюер с недоумением спросил его, почему это он противоречит себе в разных фильмах. «Люди, — сказал тогда Бергман, — которые интервьюируют меня, всегда стараются определить некую модель моего творчества. Конечно, это их профессия. Но не моя. Мое творчество — это движение. Это как вода. Я не хочу быть логичным и искать мотивировки. Это мне совершенно неинтересно»[5].

Может показаться, что Бергман близок в этих рассуждениях к Боргу. Однако на самом деле между ними пропасть. Отказу от формулирования ответов на вопросы, которые во всей неумолимости ставит перед ним жизнь, у Бергмана предшествует страстное желание с т а в и т ь в о п р о с ы, стремиться понять, почему человек одинок и почему ему неоткуда ждать помощи, где земля и где бог, желание, которое он постоянно ощущает глубоко в своем сердце. У Борга сердце пустое. В нем долго не рождались никакие вопросы, и только сознание скорой смерти провоцирует его к непроизвольному самоанализу и постижению какой-то итоговой правды о мире и о самом себе. Жестокая и обескураживающая, она родится как-то спонтанно, помимо желания Борга. Не случайно правда приходит к нему в о с н е...

Правда и жизнь, как мы только что услышали, это тоже только разновидность сна. А раз так, то и нечего искать систему, закон в том, что из-за своей иллюзорности заведомо лишено закона и системы. Тем не менее, когда Ингмар Бергман восстает против какой бы то ни было системности, а старый профессор Борг, беспомощный и беззащитный перед жизнью, даже и не хочет ее искать, — это разные фазы скептицизма. Борг беззащитен перед болью и всю жизнь стремился ее избежать, а Бергман х о ч е т с п р а ш и в а т ь вопреки всему, даже если обретенное им знание «пробудит нас к страданию и невыносимому знанию о самих себе».

«Земляничная поляна» может показаться одним из самых ясных по структуре фильмов Ингмара Бергмана. Его можно воспринимать и трактовать строго реалистически. Существенно и то (мы уже отмечали это), что в центре картины — о б ъ е к т и в и р о в а н н ы й характер, выписанный с великолепной щедростью в деталях и всегда в социально определенных очертаниях. И все же тот, кто остановится на этой определенности, просмотрит главное в концепции образа, как и всей картины в целом.

В образе Исака Борга Бергман впервые с такой силой обнаружил ту способность к эмпатии, к вчувствованию в мир чужой души, раскрывающейся художнику во всей своей интимности, которая будет потом так ощутима во всех его лучших работах. Но энергия эмпатии, так победоносно проявившаяся в «Земляничной поляне», имеет на этот раз и другую систему координат. В душевный мир Борга Бергман вчувствуется для того, чтобы о т д е л и т ь с я от него, чтобы внутренне от него освободиться. Постигнутое во всей своей субъективности он затем холодно объективирует, создавая между собой и своим героем дистанцию отчуждения. И тогда Бергман получает право беспристрастного суда над Боргом. Он предъявляет ему обвинения в эгоизме, черствости, равнодушии не только к своим близким, но и к своей собственной душе, потерявшейся в заботе о покое и бытовой комфортности. И приговаривает его за это к одиночеству, самой страшной, в системе бергмановских этических нормативов, расплате за жизнь, прошедшую м и м о того «великого страдания человеческого», которому некогда до земли поклонился Раскольников. Лишь в финале Исак Борг скажет своей невестке, с которой так недружелюбно начал путешествие в Лунд утром того же дня: «Ты милая, Мариана, и я тебя люблю». А она ответит ему: «И я тебя люблю, отец». И очаровательный сорванец, случайная попутчица Исака Борга, тоже прокричит ему при прощании: «Знаешь, а ведь я тебя люблю, именно тебя, сегод-

---

[4] J. D o n n e r. Djävulens ansikte. Bokförlaget Aldus/Bonniers, Stockholm, 1962, s. 48.
[5] J. S i m o n. Ingmar Bergman directs. A Harverst Special HB 275, p. 15.

ня, завтра и навеки». Однако это «навеки» звучит тут тем более щемяще, что мгновение любви, вырванное у жизни, больше никогда не повторится: Сара (тоже Сара) уедет далеко к морю, а Борг останется в одиночестве ждать смерти, уже стучащейся в его окно.

Избавление любовью, казалось бы, обретенное профессором на исходе жизни, тем более драматично, что оно одномоментно. Это мгновение истины, вырванное у жизни, истины, которой Борг вряд ли успеет воспользоваться.

Введем для уточнения нашей мысли в действие еще одну параллель, на этот раз не с автором фильма, а с героем литературного произведения, возникшего задолго до «Земляничной поляны» и на совсем другой почве — исторической и общественной. В «Скучной истории» Чехова (его Бергман много раз ставил в театре, а в образе матери из «Осенней сонаты» дал выразительный и легко распознаваемый парафраз образа Аркадиной) тоже готовится к смерти старый врач и тоже сознает, что прожил жизнь, хотя и достойную, вызывающую у всех глубочайшее уважение, в чем-то очень уж не так, неправильно. Но в «Скучной истории» старый и всероссийски знаменитый профессор с отчаянием сознает, что в его честно прожитой трудовой жизни все было правильно, кроме одного: «...в ней даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека»[7]. То есть нет того целостного мировоззрения, без которого жизнь — «тягота, ужас».

Истина, мировоззренческий принцип нужны, жизненно необходимы Николаю Степановичу, чтобы можно было ответить на коренной вопрос: что делать? как жить? — чтобы Катя не уходила от него, не получив совета, выслушав всего лишь растерянное — «Ничего я не могу сказать тебе, Катя... По совести, Катя: не знаю»[8].

Вот этой тоски по общей идее у Борга и нет. Осознание одиночества, пустоты потому-то и уравновешивается у него только воспоминаниями о земляничной поляне юности (заметим, у Николая Степановича нет никакой ностальгии по прошлому, есть только мысли о будущем человечества, науке, работе, призвании), что Борг вовсе не думает ни о завтрашнем дне планеты, ни об истине... Общие вопросы бытия, проклятые вопросы, волнующие общественного человека, не занимают его вовсе. Он погружен только в себя и в этом смысле, несмотря на определенность бытовой характеристики, предстает перед нами, подобно другим бергмановским индивидам, тоже только как частный человек, только через быт связанный и с социумом, и со своим историческим временем. И то, что понятие о счастье сводится для него к понятию «покой», в этом смысле в высшей степени симптоматично. Для него ведь просто не существует таких измерений, как мир, человечество, история, истина, вина, оправдание; все его раздумья, как и общие представления, замкнуты на нем самом, не имеют выхода в историческую реальность. Часы, мы уже отмечали это выше, потому и перестают показывать для него время, что между Боргом и временем нет никакой взаимосвязи. У Борга есть только одно время — время, необходимое, чтобы умереть, и в нем уже нет «люфта», в который могла бы вторгнуться чья-то чужая жизнь. То, что Борг благосклонно приоткрывает в финале дверцу в свою душу для невестки или для юной Сары, ничего, в сущности, не меняет. Борг все равно остается «человеком в себе», не способным поднять драму своего умирания до общезначимого уровня, до трагедийной интенсивности.

Б. Чижов пишет: Бергман «...чувствует властную потребность в этой безнадежной ситуации сохранить человеческие ценности. Он знает цену иллюзиям и потому вновь и вновь проверяет способность человека оставаться человеком, — и каждый раз все заново ставится под вопрос»[9].

В этом интересном и отлично сформулированном тезисе много верного. Действительно, скептическое недоверие к иллюзиям в высшей степени свойственно Бергману (это видно и по «Земляничной поляне», где иллюзии столь же

[7] А. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. М., «Наука», 1977, т. 7, стр. 307.
[8] Там же, стр. 309.
[9] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 26.

чарующи, сколь психологически непродуктивны, не способны ни насытить человека, ни облегчить ему контакты с жизнью!), свойственно ему и стремление проверять способность каждого индивида оставаться человеком. Но и в этом центральном пункте он тоже почти всегда остается скептиком.

В его картинах не так уж часто человек действительно остается человеком, выстаивает, не понеся ущерба своей человеческой сути. Так, это происходит в картине «Вечер шутов» (1953).

Томас Манн писал о Стриндберге, любимом писателе Бергмана, что в нем есть нечто «гротескное, отталкивающее», хотя это гротескное затем вновь и вновь овевается «высокой, трогательной красотой человечности»[10]. Гротескное в высшей степени свойственно и Бергману. В «Молчании», к примеру, гротескным видится весь мир, окружающий Эстер и Анну, гротескны и их взаимоотношения, их любовь — на грани ненависти, гротескны формы, в которых они утоляют свою страсть; гротеск врывается на экран олицетворенным и в нелепом сонмище лилипутов, вне всякой сюжетной необходимости возникающих на пути сына Анны Юхана. Р. Юренев был глубоко прав, когда писал о «мерзкой химере молчания»[11], поселившейся в этом фильме. В нем человеческое страдание на всем протяжении рассказа слито с уродливым, извращено, дискредитировано формами, в которых оно переживается. И то, что в атмосферу, полную гнилостных, болезнетворных микробов, погружен мальчик, равнодушно приспосабливающийся к миру, наполненному патологически обесчещенным страданием, — делает фильм еще более тревожным и отталкивающе мрачным. Мир этого фильма герметически замкнут в самом себе, это структура, выключенная из системы других структур, обреченная на то, чтобы в самой себе изживать терзающие обеих женщин противоречия. Ведь и противоречия эти тоже замкнуты на самих себя и не имеют какого-либо значения вне своих собственных пределов. Поэтому-то страдание и не воспринимается в «Молчании» как часть общечеловеческого страдания, у него нет выхода в мир, лишено оно и сколько-нибудь определенных временных координат. Мир фильма — мир призраков, он не может быть проецирован на реальность, и именно поэтому гротесков в еще большей степени, чем драматичен. Здесь гротескно-отталкивающе даже страдание, даже любовь, даже жажда человеческого единения и боязнь одиночества. Ведь все эти исконно человеческие понятия настолько извратились в системе фильма, что впрямь превратились в химеры, уродливо и страшно подмигивающие там, где на нас должны были бы глядеть скорбные глаза истинного страдания.

Гротеск глубоко внедрился и в художественную структуру «Вечера шутов». Йорн Доннер, автор обстоятельной монографии о творчестве Ингмара Бергмана, вышедшей из печати в 1962 году под названием «Лицо дьявола», пишет, что в Швеции картину многие называли «кинолубком»[12]. Это верно, но только в той степени, в какой лубок, балаган (Бахтин в этом случае, наверное, заговорил бы о стихии карнавального юмора) всегда атрибутивен для слова «цирк». Особенно для такого жалкого цирка на колесах, каким владеет стареющий добряк Альберт. И все-таки правильнее было бы говорить о гротесковой стихии, бушующей и в этом фильме с его, как точно отмечает Йорн Доннер, обычной для Бергмана «направленностью на страдание»[13]. Ведь страдание неразрывно слито в «Вечере шутов» с пошлым и вульгарным, прорастает в душах людей, не способных, казалось бы, ни на какое нравственное самоосмысление. Однако как раз в выведении банального, буднично пошлого на уровень высочайших нравственных проблем и состоит отличительная особенность этой картины Ингмара Бергмана. Это становится ясным уже по эпизоду надругательства офицеров над Альмой, женой клоуна Фроста, образующем как бы пролог, а еще точнее — увертюру к фильму. В этом эпизоде все отталкивающе вульгарно:

---

[10] Т. Манн. Собр. соч. в 10-ти томах. М., «Художественная литература», 1961, т. 10, стр. 438.

[11] Р. Юренев. Надежды и отчаяния Ингмара Бергмана. См. сб. «Ингмар Бергман», стр. 89.

[12] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 54.

[13] Там же, стр. 63.

«Вечер шутов»



и голые обвислые животы надрывающихся от смеха офицеров, и на все готовая Альма, без долгих проволочек сбрасывающая с себя платье и лезущая на потеху господ офицеров в море, и клоунский нищенский наряд Фроста, который изо всех сил торопится вытащить из воды упирающуюся Альму и увести ее подальше от этого стада ржущих самцов. Но гротескная сцена неожиданно взрывается истинной трагедией, в ней начинают звучать даже евангельские мотивы. Изнемогая и теряя силы, тащит Фрост в гору свою беспутную Альму, тащит по острым камням, словно восходя на свою Голгофу, под беспощадно белым солнцем, до конца сосредоточившись на задаче спасения поруганной и оскорбленной женственности. И вот уже смех смолкает в кадре: артисты шапито, которые тоже были не прочь посмеяться над происшедшим, замолкают если не поняв, то почувствовав, что перед ними происходит нечто возвышенное.

Так смешное на наших глазах перерастает в возвышенное, а анекдотичное и пошлое выходит в сферу высокой морали, обретает истинно человеческий смысл.

Весь этот эпизод снят с «передержкой», погружен в слепящую белизну. Люди в кадре двигаются судорожно, как это бывает в немом кино, контрасты между белым и черным всюду подчеркнуто резки, а перемещения персонажей во времени и пространстве обозначаются появлением молочно бледного, как бы растекающегося солнца. Все это придает эпизоду оттенок ирреальности, подчеркивает его многозначность, то особое, чисто бергмановское, смешение возвышенного и житейски плоского, сиюминутного и общечеловеческого, которое по-иному, но также сильно, определенно будет выражено потом в «Улыбках летней ночи», в гротескных кошмарах Исака Борга, в «Оке дьявола», в «Причастии» и, совсем уж по-другому, в «Персоне», «Волчьем глазе» и «Стыде».

Но гротескное начало слышится в «Вечере шутов» не только во вводном эпизоде, а пронизывает собой весь фильм. Гротескна и фигура главного героя фильма, хозяина шапито, Альберта: тяжелого, грузного, по-медвежьи сильного и беспомощного, беззащитного, и фигура его антагониста — театрального премьера Франса с его изысканно-дурного тона манерами и пошлой претензией на светскость. Гротескными предстают и те оба мира, которые сталкиваются на экране: мир шапито с его балаганными побрякушками, но и с беззащитной

нищетой и по-детски наивным простодушием, и мир провинциального театра, где, в отличие от шапито, уже все поддельное: и костюмы, и страсти, и напудренные, пошло подкрашенные лица актеров, изо всех сил прикидывающихся господами.

Подлинным, вещественно определенным оказывается только тот мир торгашеского расчета и буржуазной сытости, мир жены Альберта, в который уставший от невзгод артист хочет и не может вернуться. Подлинны в фильме и человеческие чувства: готовность Фроста защитить от поношений свою Альму, зеркально повторяющаяся потом в отношениях Альберта к Анне. Он заступается за Анну, предавшую его с Франсом, и подвергается за это беспощадному избиению. Это — его Голгофа. Йорн Доннер сообщает, что сцена драки длится в фильме всего девятнадцать секунд [14]. Но кажется, что она занимает целую часть, настолько насыщено, нагнетено в ней внутреннее напряжение.

Из этой драки Альберт выходит столь же поверженным, сколь и обновленным. А потом, оставшись, наконец, наедине с собой, он пытается убить себя. Но оказывается в силах лишь разнести в куски свое отражение в зеркале и убить медведя, это доброе и самоотверженное животное, на котором покоится все нищее благополучие его цирка. Конечно, оба эти убийства надо понимать иносказательно. Убив себя, прежнего, в зеркале, Альберт убивает в старом, любимом всем цирком медведе свою доброту, свои иллюзии, свои надежды. Прежде всего — с в о ю б е з з а щ и т н у ю доброту и свое поруганное прошлое.

Казалось бы, после этого Альберта должен был бы охватить тот мертвящий холод одиночества и безнадежности, который так знаком бергмановскому человеку. Но в финале Альберт, одинокий и осмеянный, снова встречается с такой же одинокой Анной. Тихий лунный свет лежит на их лицах, и вот уже они вместе уходят в ночь. Куда? Это не имеет значения. Важно, что в этом типично ф е л л и н и е в с к о м финале бергмановские герои впервые нашли друг друга, впервые прорвались друг к другу через пелену своих индивидуалистически замкнутых экзистенций.

В других фильмах Бергмана люди чаще всего если и ищут друг друга, то не находят; а то и не пытаются искать, так и оставаясь одинокими.

Такова уж судьба б е р г м а н о в с к о г о и н д и в и д а, его важнейшая сущностная особенность — жить в мире, оборвав с ним всякую связь, и только в себе самом обретая реальность своего бытия, личностного самораскрытия.

Бергмановский индивид... Мы уже не раз употребляем это определение. Ведь, согласно нашему пониманию творчества режиссера, оно примечательно прежде всего тем, что породило свою собственную м о д е л ь ч е л о в е к а, создало в и д человека, обладающий комплексом особых и очень устойчивых качеств. Для Гегеля «я» представляет собой ж и в о й, деятельный индивид, чья жизнь «состоит в созидании своей индивидуальности как для себя, так и для других, в том, чтобы выражать и проявлять себя. Ибо каждый человек, пока он жив, стремится реализовать и действительно реализует себя» [15]. Он решительно возражал поэтому философам, которые пытались свести проблему «Я» к познанию индивидом своей собственной единичности. Ведь в ситуации такого самопознания, когда наше внимание направлено не на всеобщее, а самое единичное, полагал Гегель, «мы видим только некую ограниченную собой и своим мелким действованием, себя самое высиживающую столь же несчастную, сколь скудную личность» [16]. Для Гегеля, справедливо замечает по этому поводу философ И. С. Кон, «самосознание — часть проблемы деятельности, в которой индивидуальное сливается с общим, так что появляется «Я», которое есть «Мы», и «Мы», которое есть «Я» [17].

Не так обстоит дело с бергмановским человеком. Для него, прежде всего, не существует проблемы (даже самой ее возможности) само-

---

[14] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 61.

[15] Г. В. Ф. Г е г е л ь. Эстетика. М., «Искусство», 1968, т. 1, стр. 70.

[16] Г е г е л ь. Феноменология духа. Соч. М., Соцэкгиз, 1959, т. 4, стр. 120.

[17] И. К о н. Открытие «Я». М., Политиздат, 1978, стр. 19.


«Вечер шутов»

выявления в деянии, так как сфера действия, социальной практики — не его сфера. И сознает себя бергмановский индивид не в процессе самораскрытия своего «я» для других, а только в самоуглублении, в отъединенности от других. «Я» для него поэтому — это только «Я» и никогда не расширяется до масштабов «Мы». Диалектика постоянного спонтанного перехода «Я» в «Мы» органически чужда бергмановскому индивиду, который мог бы повторить вслед за Юмом, что в «философии нет вопроса более темного, чем вопрос о тождестве и природе того объединяющего принципа, который составляет личность (*person*). Мы не только не можем выяснить этот вопрос при помощи одних наших чувств, но, напротив, должны прибегнуть к самой глубокой метафизике, чтобы дать на него удовлетворительный ответ». Ведь «в повседневной жизни эти идеи о нашем «я» и о личности... никогда не бывают особенно точными и определенными»[18].

Никогда не бывают они точными и определенными и у Бергмана. Автору «Персоны» и «Молчания» органически чужда мысль Маркса о том, что «человек сначала смотрится, как в зеркало, в другого человека. Лишь отнесясь к человеку Павлу как к себе подобному, человек Петр начинает относиться к самому себе как к человеку»[19]. Наоборот, бергмановский индивид познает себя, только наглухо закрывшись от всякого другого индивида. Ему незачем поэтому смотреться, «как в зеркало, в другого человека». В зеркале бергмановского индивида всегда отражается только один образ — образ его самого. Конечно, эта обреченность на самопогружение в себя, вспомним еще раз Гегеля, есть признак столь же «несчастной, сколь и скудной личности». Ведь типичный бергмановский индивид и впрямь никогда не бывает духовно богатым. Пораженный болезнью безысходного одиночества, он обречен на самосозерцание, а все богатство окружающего его предметного мира, все богатство и сложность социальной практики, от которой он испуганно сторонится, не желая включать ее опыт в себя, остаются ему чуждыми. Конеч-

[18] Д. Юм. Трактат о человеческой природе... — См. Соч. в 2-х томах. М., «Мысль», 1965, т. 1, стр. 299

[19] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд 2-е, т. 23, 1960, примечание на стр. 62.

но, это болезнь. Отчуждение от человека социально-практического, действенного интереса к окружающему миру иссушает его, делает его предельно эгоистичным, даже эгоцентричным. Вот почему замкнутость на самом себе и осознается им как страдание. Но только как страдание, от которого бергмановский индивид не только не может, но и не хочет избавиться. Так, как это происходит с Элизабет Фоглер в «Персоне» или с пастором Томасом в «Причастии». Чем больше духовных сил вкладывают Альма в свою попытку вывести из психологического сомнамбулизма замолчавшую Элизабет Фоглер, а Мэрта — в свое стремление разрушить одиночество, подтачивающее духовные силы Томаса, тем упорнее делаются те в самообороне. Они истощены, измучены своим одиночеством. Но если бы мы даже открыли перед ними «все соблазны и радости мира сего», наши усилия остались бы втуне. Это именно та душевная болезнь, от которой больной, как ему ни тяжело, не хочет лечиться (психиатрии знакомы подобные ситуации), в которую он погружается тем самозабвеннее, чем глубже она уже успела деформировать его личность.

Этим бергмановский индивид и отличается от своих предшественников. Его индивидуализм не имеет ничего общего ни с бестиальной самовлюбленностью порвавшего все оковы морали, дионисийски царственного сверхчеловека Ницше, ни с гордым и строгим мужеством Ибсена, искавшего в одиночестве возможность для наиболее свободного и полного самопродуцирования своего творческого духа, непримиримого к филистерскому самодовольству «сплоченного большинства» мещан. В бергмановском индивидуализме, как мы уже видели, нет ни той всемогущей воли к жизни, в самой себе заключающей и свое эстетическое оправдание, и свою единственную цель, которой охвачен Заратустра, ни той яростной жажды битвы с безликим и пошлым мещанским большинством, которой всегда был охвачен Ибсен. Бергмановскому индивиду и в голову не приходит с кем-нибудь бороться, не знает он и наслаждения тем атавистическим, демонически-первобытным началом, которое, согласно Ницше, выделяет «истинного человека» из общей среды, погруженной в расслабляющую рационалистичность и морализаторские резиньяции, якобы дает ему право стать полновластным господином над стадом посредственностей и рабов.

Отношение Бергмана к Ницше вообще легче всего представить себе в виде системы антиномий. Так, если бы он еще и мог повторить вслед за Ницше: «Я человек, который ничего бы так не хотел, как иметь возможность ежедневно утрачивать хотя бы по одной успокоительной иллюзии»[20], то и тут, в этом пункте, между ними сразу же обнаружилась бы принципиальная разница. Ведь бергмановский человек, обреченный на то, чтобы терять иллюзии буржуазного здравого смысла и буржуазной обыденности, осознает это свое предназначение в болезненном перенапряжении своих духовных сил. Утеря иллюзий, в особенности веры в бога, для него процесс мучительный, истощающий его душу. Вот почему бергмановскому индивиду изначально чужды как воля к борьбе, к установлению своего господства над миром, так и опьянение своей победой над моралью, воля к победоносному самопроявлению в имморальном. Чуждый воли к жизни, бергмановский человек погружается в имморальное как в болезнь, как в страдание. Для него оно — неизбежность, но неизбежность фатальная. Бергмановский индивид поэтому согласен с Ницше (и, добавим, с Шопенгауэром), что личное бытовое счастье невозможно, что оно — иллюзия. Но ему органически чужд ницшевский культ «героической личности» и «героической жизни», способной подняться над «мещанской» жаждой личного счастья ради упоения насилием, ради проявления своей воли к власти. Для того чтобы найти радость в этой системе ценностей, бергмановский человек слишком изъеден саморефлексией, слишком декадент. Жизнелюбие, не только в ницшевском смысле, но и вообще — в каких бы то ни было формах, ему так же чуждо, как чуждо ницшевское стремление

---

[20] Цит по Т. Манн. Философия Ницше в свете нашего опыта. См.: Собр. соч., т. 10, стр. 353.


«Персона»

оправдать жизнь как чисто эстетический феномен.

Выйти на этот уровень преодоления буржуазной пошлости и убожества Бергман попытался однажды — в «Лице» (1958). Фокусник Фоглер, который больше чем какой-либо другой персонаж имеет право претендовать на честь быть рупором самого Бергмана (вероятно, именно поэтому он и лишен в фильме с в о е г о лица, своей индивидуальности, остался всего лишь знаком авторской идеи, ее чисто условной персонализацией), — наделен чудесной способностью творить мир по своему произволу, отдаваясь свободной и прихотливой игре своего воображения. И напрасно вступает с ним в спор плоский рационалист позитивистского толка Вергерус. Во взаимоотношениях творящей фантазии с реальностью все равно остается нечто непознаваемое, нечто необъяснимое с позиций обычного «здравого смысла». Томас Манн писал, характеризуя отношение Ницше к такому фундаментальному понятию, как культура: «Культура (для Ницше. — *О. С.-Ш.*) — это все, что есть в жизни аристократического; с нею связаны искусство и инстинкт, они источники культуры, ее непременное условие; в качестве смертельных врагов культуры и жизни выступает сознание и познание, наука и, наконец, мораль — мораль, которая, будучи хранительницей истины, тем самым убивает в жизни все живое, ибо жизнь в значительной степени зиждется на видимости, искусстве, самообмане, надежде, иллюзии, и все, что живет, вызвано к жизни заблуждением» [21]. Но это как раз и есть то, что могли бы сказать в «Лице» оба антагониста, только, конечно, каждый на свой лад. И если Фоглер уверен в том, что жизнь зиждется на видимости, искусстве, которое и есть форма проявления всепроницающей иллюзии, то Вергерус выступает против него с позиций «смертельных врагов» культуры и искусства — с позиций рационалистически организованного сознания и науки (позитивистски истолкованной). Спор этот в пределах фильма безусловно решается в пользу Фоглера. То, что Вергерус посрамлен, а Фоглер, хотя и измученный поединком, хотя и вынужденный дешифроваться, показать свое

[21] Т. Манн. Собр. соч., т. 10, стр. 359.

истинное лицо, слабое и усталое, побеждает, подчеркнуто в фильме, как это бывало в старинных пьесах, еще и ситуационно: появлением deus ex machina, правда, на этот раз издевательски облаченного в королевскую ливрею.

Только откуда тогда в фильме тот дразнящий привкус самоиронии, почти самопародирования, который явственно проступает даже в тех эпизодах, где Фоглер страдает, не устояв перед агрессивностью своего противника, прибегнувшего в решающую минуту к авторитету закона в лице его полномочных представителей — консула Егермана и полицмейстера? Откуда этот оттенок шутовства, неловкой и примитивной мистификации, то постоянное в ы п а д е н и е в п р и м и т и в, в нечто балаганное, а не истинно эстетическое, в высоком, содержательном, смысле этого слова, которое тоже органически присуще художественной структуре фильма? Да и обнаружение Фоглером своего истинного лица, простого, даже банального, срывание с него маски мелодраматического героя во вкусе бульварных театров начала прошлого века (как и то, что он этим лицом-маской поначалу наделен), тоже, надо полагать, глубоко задействовано в системе философских иносказаний автора фильма.

Конечно, «Лицо» ни в коем случае не следует рассматривать как п р я м о й парафраз на ницшевское понимание жизни как феномена эстетического, заслуживающего оправдания только ради своей эстетической выраженности, а отнюдь не ради своей моральной истинности. Но то, что Бергмана занимала эта концепция, когда он работал над «Лицом», тоже несомненно. Как несомненно и то, что в итоге он отнесся к ней отнюдь не апологетически, а, скорее уж, иронически — двусмысленно, дистанцировал себя от нее и именно поэтому насмешливо подчеркнул в художественной структуре фильма все по-дурному театральное, мелодраматически ходульное и нарочито красивое, что свойственно и самому Фоглеру, и развитию его темы в сюжете фильма. Можно поэтому сказать, что за Фоглером Бергман следит с интересом, но с интересом, смешанным с недоверием и иронической усмешкой. И если что мешает этой усмешке проявиться со всей определенностью, то только присутствие Вергеруса, с которым из-за его слишком уж плоского рационализма Бергману никак и ни при каких условиях не хотелось бы солидаризироваться.

Ведь отношение к рационализму у самого Бергмана изначально амбивалентно, двойственно. Бессильный найти жизненно достоверное разрешение тем исключительным по своей жестокости коллизиям, в которые бывает вовлечен в его фильмах человек, Бергман часто идет на допущение и помощь сверхъестественных сил. Так, как это происходит в «Источнике» (1959), где одно чудовищное преступление с неизбежностью влечет за собой другое, а катарсис и з н у т р и сложившейся ситуации, из ее собственных глубин наступить не может, для него просто не остается места. В этом случае на роль катарсиса выдвигается провидение, католическая идея божественного вознаграждения за страдание; и вот уже там, где была зверски изнасилована и убита маленькая Карин, журчит прозрачный, как искупительная слеза, источник. Как ни иллюзорен такой катарсис, но в этом случае подобный способ восстановления попранной справедливости через чудо, через прямое вмешательство бога был еще художественно возможен из-за архаичности сюжета. Поскольку в этом мощном, страстном фильме все легендарно (кроме человеческих страстей, высоких и низких, одинаково правдивых и общепонятных), легендарно условной могла стать и развязка. В фильмах же, непосредственно укорененных в современности, места для таких произвольных решений не оставалось. И здесь столкновение рационального с иррациональным, рассудочного с интуитивным, объективного с намеренно-субъективированным становится поэтому тотальным, приобретает значение едва ли не доминанты. Здесь мы снова сталкиваемся с проявлением типично бергмановской версии той индивидуалистической концепции мира, при которой нарушается не только «диалог Петра с Павлом», но и сам Петр перестает быть

диалогичным (в том значении понятия, в каком, к примеру, вслед за М. Бахтиным, мы говорим о диалогичности героев Достоевского), оказывается обреченным на монолог как на единственно возможную для него форму самопознания и самовыражения. Бергмановский индивид ведь лишен радости спонтанного общения с другими индивидами. Познать себя ему дано не через других, а только в процессе мучительного погружения в свою собственную экзистенцию. Диалог, который возникает между специфически бергмановскими индивидами и их контрагентами, это всегда мнимый диалог. То, что говорит контрагент, как это видно хотя бы в «Причастии» или в «Персоне», остается для бергмановского индивида чем-то настолько чуждым, что не порождает в его душе никаких ответных реакций. Только в «Осенней сонате» двум женщинам удается на время понять друг друга, удается проявить способность к очищающей эмпатии. Но это и есть то новое, что внесла «Осенняя соната» в мир бергмановского творчества. В прежних его картинах люди оставались герметически замкнутыми для посторонних воздействий, только в себе находили то общеинтересное, что в конечном счете все же делало их в плане эстетическом не только в-себе-бытием, но и бытием объективированным, для-нас-бытием, как сказал бы в этом случае Серен Киркегор.

Выше мы уже много говорили об этой монадоподобной природе бергмановского индивида. И если здесь снова возвращаемся к ее характеристике, то прежде всего потому, что еще остались невыявленными причины, по которым этот монадоподобный индивид обычно стремится придать терзающим его проблемам метафизический характер, выводит их из ряда социально объяснимых в ряд онтологических универсалий. Даже сильное тяготение к патологическому, перверсивному, свойственное бергмановскому индивиду, осознается им не столько как его индивидуальное свойство, сколько как нечто надличностное, извне ему предопределенное. Чуждый ницшевской влюбленности в тело, он обычно тяготится своей телесной природой, но не спорит, а покорно подчиняется всем тем извращающим его духовную природу импульсам, которые тело излучает. Всего виднее это в «Молчании», где телесно-патологическое стало изоморфным по отношению к духовно-патологическому, настолько полно в нем выразилось, что духовно-патологическое больше уже не стало нуждаться в самостоятельном проявлении. Но не только в «Молчании». Эротическое у Бергмана почти всегда сопряжено с мучением, почти всегда безрадостно и вроде бы не нужно индивиду. Радостно, празднично чувственны в бергмановских картинах только персонажи примитивной духовной организации (например, слуги в «Лице»). В их сознании эротическое не сопровождается ни психологическими резиньяциями, ни нравственными оценками. Впрочем, и для типично бергмановского индивида отношение к эротике тоже целиком освобождено от моральных регуляторов и критериев. Но в нем нет и того буйства, той ликующей бездумности, которыми обычно полнятся у Бергмана грубые, низменные, но зато радостные эротические отношения между персонажами, если можно так выразиться, низшего ранга. Для бергмановского же индивида эротическое — это всегда страдание, особая форма болезни, которой поражен его дух. В анализе психологических коллизий этого ряда режиссер обычно наиболее аналитичен, мы бы даже сказали, холодно аналитичен, но в то же время здесь рациональное как раз и смешивается особенно наглядно с интуитивизмом. Эротические связи между бергмановскими индивидами редко поддаются рациональному объяснению, путь к их познанию лежит только через интуицию, через эмпатию особого рода, когда воспринимающий субъект (зритель) должен, чтобы вжиться в развертывающуюся перед ним коллизию, отказаться от анализа, удовлетворившись пассивным слиянием своего «я» с чуждым ему миром специфически бергмановских индивидов. А если такое слияние не достигается, когда воспринимающий внутренне сопротивляется предложенным ему психологическим структурам, не может их адаптировать, — наступает то отчужденное восприятие,

которое, как нам представляется, отнюдь не противопоказано фильмам Бергмана, а скорее даже закодировано в их эстетических программах.

Сам Бергман обычно любит окружать свои картины облаком таинственности и импрессионистической неопределенности. В его автохарактеристиках преобладает стремление представить свой творческий процесс как рационально неуправляемый, получающий побудительные импульсы не в сфере сознания, а в сфере смутных, спонтанно протекающих чувственных переживаний, интуитивных озарений, не поддающихся каким бы то ни было логическим описаниям. В предисловии к сборнику своих сценариев (1960), озаглавленном «Как делается фильм», режиссер уверял: «Фильм для меня начинается чем-то неопределенным — случайным замечанием, обрывком разговора, неясным, но приятным событием, не связанным с определенной ситуацией. Это могут быть несколько тактов музыки, луч света, пересекающий улицу. Таковы мгновенные впечатления, которые исчезают так же быстро, как появляются, но оставляют какое-то настроение, как приятные сны. Это душевное состояние, не само повествование, а нечто, изобилующее богатыми ассоциациями и образами. Больше того, это яркая цветная нить, протянувшаяся из темного мотка подсознания. Если я начну наматывать эту нить, и сделаю это осторожно, получится целый фильм»[22]. О том, что фильм не идеологическая структура, а способ объективации подсознательного, Бергман говорит и ниже, касаясь уже не момента зарождения будущего произведения, а его генезиса и способов воздействия на зрительское восприятие. «Когда мы воспринимаем фильм, — полагает Бергман, — мы сознательно отдаемся иллюзии. Отбросив волю и интеллект, мы открываем кино путь к нашему воображению. Последовательность кадров воздействует непосредственно на наши чувства. Подобно этому действует музыка: я бы сказал, что ни один вид искусства не имеет столько общего с кинематографом, как музыка. Оба воздействуют на наши эмоции непосредственно, минуя интеллект»[23].

Приведем еще одну выдержку. Начиная работать над картиной «Шепоты и крик», режиссер снова толковал ее не как систему идей, а как форму проявления настроений, во многом неясных, рационально непостижимых даже для него самого. Бергман говорил: «Фильм скорее всего должен напоминать темную струящуюся воду: лица, движения, голоса, жесты, возгласы, тени и свет, настроения, грезы... Сон, тоска или, возможно, надежда или страх, пугающе невысказываемый. Я могу как угодно долго описывать тональность и свет, однако от этого фильм не станет нам яснее. Действие происходит в усадьбе, полудворце, полугосподском доме... я не знаю. Его окружает старый, не особенно ухоженный сад, который пылает осенней роскошью. Все удалено от окружающего мира, тихо и, кроме того, немного пустынно. Действие происходит на переломе столетия... Это могло происходить с равным успехом в 80-е или 90-е годы прошлого века. Важно, чтобы костюмы соответствовали нашему требованию чувственного воздействия на зрителя. То же касается и интерьеров... Есть еще и такая особенность: все наши интерьеры решены в красных тонах самых разных оттенков. Не спрашивайте меня, почему именно в красных — я не знаю...»[24]

У нас нет никаких оснований для того, чтобы усомниться в искренности режиссера, заподозрить его в желании мистифицировать читателей. Однако, когда сходные толкования процесса творчества выдвигает, предположим, Пруст, они получают подтверждение в его произведениях, в их стилистике и художественной структуре. Не то у Бергмана. Вопреки его настойчивым стремлениям представить свои фильмы как спонтанную эманацию подсознательного, как объективацию впечатлений и видений, имеющих чисто интуитивное происхождение, их конструкция всегда строго рационализирована и жестко собрана вокруг

---

[22] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 245.

[23] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 246.

[24] Ingmar Bergman. Filmberättelser, 3. Borförlaget Pan/Norstedts, Stockholm, 1973, s. 153.

«Осенняя соната»



какого-то идеологического центра. Фильмы режиссера часто бывают амбивалентны, не только открывают простор для неоднозначных толкований, но даже исключают возможность таких толкований. Однако и эта семантическая неоднозначность тоже всегда идеологически функциональна, свидетельствует не об импрессионистической произвольности, случайности бергмановских «видений», а о его сознательной установке на истолкование реальности как феномена, не поддающегося расшифровке в каких-то простых логических структурах. Однако чем сложнее внутренний мир бергмановских фильмов, тем они полнее заполняются мыслью, тем они делаются все более и более интеллектуализированными. Говоря о том новом, что внес в развитие драмы Ибсен, Шоу усматривал это новое в том, что автор «Бранда» строил свои пьесы как дискуссии. Дискуссия настолько активизировалась в ибсеновских драмах, полагал Шоу, что слилась с действием, стала основной формой его проявления[25]. В картинах Бергмана, в силу обреченности его героев, замкнутых в самих себя, на монолог, дискуссии редки. Тем не менее все они в той или иной мере заключают в себе какую-то проблему, требующую нашего анализа и, следовательно, дискуссии в зрительном зале. Предельно очищенные от всего, что имеет чисто живописное или бытописательское значение, картины Бергмана всегда представляют собой поле для осуществления какого-то психологического или философского эксперимента. Проблема — вот их истинная субстанция, не только зерно, из которого в итоге должен вырасти некий образ реальности, а вся их суть. Можно поэтому сказать, что картины зрелого Бергмана — это особым образом эстетически структурированные философские проблемы, часто даже не нуждающиеся в том, чтобы основное ядро было окружено в них некоей периферией в виде вспомогательных эпизодов, параллельно развивающихся сюжетных мотивов и т. п. Не случайно почти все фильмы Бергмана (исключения: «Седьмая печать», «Змеиное яйцо», из ранних — «Дождь над нашей любовью», «Портовый город») строятся как театральные пьесы с несколькими действующими лицами. Их прямые аналоги надо искать не в современном кино, где как раз в те годы, когда работал Бергман, было так распространено стремление фиксировать поток жизни, взятый во всей его неорганизованности и многоликости, а в драмах — позднего Ибсена или Стриндберга.

Бергман поэтому вряд ли был прав, когда полагал, что его фильмы побуждают зрителей, «отбросив волю и интеллект», стихийно по-

---

[25] Б. Шоу. О драме и театре. М., «Иностранная литература», 1963, стр. 77.

грузиться в сопереживание. Скорее наоборот: возможность сопереживания в них часто затруднена тем специфическим, необщезначимым, что свойственно бергмановскому индивиду, его отношению к миру, только ему присущим способом переживания своей экзистенции. Но зато в них открывается обширное поле для логического анализа, для тревожащих и далеко идущих размышлений об условиях жизни, породивших такой дисгармоничный, такой обреченный на страдание и такой отключенный от всех форм общественной практики тип личности.

Выше мы сочли необходимым оговорить свое несогласие с попыткой Б. Чижова найти для Бергмана путь к оптимистическому изживанию мучительно переживаемых и им самим и его героями противоречий. С нашей точки зрения, бергмановский индивид, будь то Исак Борг, или пастор Томас, или даже юная Мари, героиня ленты «Летняя ночь», действительно (тут Чижов прав) занимающей в творчестве режиссера особое место, никогда не выступает, употребляя термин молодого Маркса, «представителем родовой сущности человека», всегда обречен на уединенное переживание своей экзистенции. Нам кажется поэтому, что Чижов ошибается и там, где утверждает, что «все творчество зрелого Бергмана — это, по сути дела, борьба с трагически безысходными антиномиями датского философа (Серена Киркегора.— *О.С.-Ш.*), борьба тем более мучительная и непримиримая, что ведется она не извне — изнутри»[26].

Заявление это следует в статье Б. Чижова сейчас же за пространной цитатой, извлеченной из русской публикации «Несчастнейшего» Серена Киркегора[27]. И поэтому кажется особенно странным. Киркегор писал: «Одинокий, на самого себя покинутый, стоит он (человек.— *О.С.-Ш.*) в безмерном мире, и у него нет настоящего, где бы он мог почить, ни прошлого, по которому он мог бы тосковать (ностальгической тягой в прошлое у Бергмана наделен только Исак Борг. — *О.С.-Ш.*), так как его прошлое еще не настало, как нет и будущего, на которое он мог бы надеяться, ибо его будущее уже прошло... Ему нельзя состариться, так как он никогда не был молод; он не может стать молодым, так как он уже стар; в известном смысле ему нельзя и умереть, так как он ведь и не жил; в известном смысле ему нельзя и жить, так как он уже умер»[28].

Отвлечемся от сентиментально-выспренней, апокалипсически-торжественной интонации этого высказывания, действительно чуждой рационалистически жесткой, аналитически строгой стилистике бергмановских картин (даже тем, где, подобно «Источнику» и «Седьмой печати», казалось бы, господствует пафос романтической тоски о героическом прошлом), и попробуем применить киркегоровскую характеристику «несчастнейшего» к бергмановскому индивиду. И сразу обнаружим много общего. Лишенный истории, он также покинут на самого себя, также отрешен и от прошлого (повторим, за исключением Борга, для которого, однако, прошлое если и живо, то все равно остается иллюзией, никак, по сути, не связанной с проблематикой его нынешней экзистенции) и, тем более, от будущего. И в этом смысле отличен от самого Бергмана, который вовсе не чужд ни памяти о прошлом, ни тревожных раздумий о будущем. Конечно, чувство истории окрашено у него в свои особые тона, но не только не притуплено, а, на свой лад, наоборот, крайне обострено, драматизировано. Американец Вернер Юнг, написавший интересную книгу о Бергмане, заметил, что «ни один из его персонажей не задумывается хотя бы на несколько минут над миром, к которому он субъективно не сопричастен, в котором он не ищет понимания или значения для себя лично»[29]. Бергман же, наоборот, всегда чувствует себя поставленным лицом к лицу с миром, всегда испытывает чувство ответственности перед

---

[26] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 20.
[27] «Северный сборник», кн. 4. СПб., 1908.

[28] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 20.
[29] V. Young. Cinema Borealis. Ingmar Bergman and the Swedish Ethos. Equinox Books/published by Avon, p. 278.


«Лицо»

прошлым и растерянность, испуг перед будущим. Когда его спрашивали о том, каким он видит завтра планеты, он отвечал: «Оно представляется мне очень мрачным»[30]. Но решительно отказывался при этом указать какую-либо политическую программу, содержащую в себе некую альтернативу терзающему его чувству страха перед грядущим. На вопрос, какую политику он исповедует, Бергман воскликнул: «Никакой». И пояснил: «В той драме (имеется в виду опасность атомной катастрофы. — *О.С.-Ш.*), которая сейчас с нами разыгрывается, мой крик подобен писку птицы... Почему птица кричит от страха? Я понимаю, что мой ответ прозвучит сентиментально. Но у меня нет никакого другого ответа. Можете только, если хотите, записать целый ряд слов: страх, чувство стыда, гнев, самоуничижение»[31].

Отвечая своим интервьюерам в сборнике «Бергман о Бергмане», режиссер высказался определеннее. «Я очень сильно переживаю, — сказал он, — что наш (то есть западный. — *О.С.-Ш.*) мир клонится к закату. Наша политическая система глубоко скомпрометирована и непригодна»[32]. Однако и на этом этапе своего идейного развития он не искал выхода в политике, а оставался во власти апокалипсических видений грядущей гибели личности: «За углом нас поджидает мир насекомых, чтобы однажды возобладать над нашим сверхиндивидуалистическим существованием»[33].

Формула «сверхиндивидуалистическое существование» еще раз позволяет ощутить глубочайшую внутреннюю зависимость Бергмана от Киркегора. Ведь то, что сверхиндивидуально, надличностно, может экзистировать только вне практики, проявляться независимо от процессов самопродуцирования индивида вовне. Но такой выход за пределы своего «я» ведь как раз и невозможен для бергмановского индивида. Хотя в определенных пределах отнюдь не заказан для самого режиссера. В то время как автогенные по отношению к нему персонажи застыли в своей экзистенции и трагически переживают ту истину, которая дана им не в опыте, не в объектив-

[30] Maria Bergom-Larsson. Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin. Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm, 1977, s. 10.

[31] «Expressen», 25, g. 1968.

[32] «Bergman om Bergman». P. A. Norstedt and Söners Förlag, Stockholm, 1970, s. 19.

[33] Ibid, s. 19.

ном познании, а в самой их экзистенции[34], Бергман остро ощущает свои практические связи с некоторыми сторонами бытия, стремится откликнуться на него, как на реальность, экзистенциально ему внеположенную. Отсюда и выводится то определение художника как личности, особенно чутко фиксирующей импульсы, излучаемые реальностью, но не нуждающейся в четкой мировоззренческой концепции, в какой-то идеологической перцепции для того, чтобы их выразить. Бергман объясняет: «Моя основная позиция состоит в том, чтобы не иметь никакой позиции. Для того, чтобы не стать догматичным, мои представления о жизни постоянно стушевываются. Они существуют недолго... Я — радар, который улавливает предметы и вещи в отраженной (и остро субъективированной. — *О.С.-Ш.*) форме, перемешанные с памятью, грезами и представлениями. Тоска и формирующая воля...»[35]

Выше мы уже указывали, какого рода сигналы извне особенно чутко улавливает бергмановский «радар», на какие явления и процессы современности он откликается с наибольшей тревогой; характерно, что уже в начале 60-х годов он связывает ее с агрессивностью китайцев: «Если это случится (то есть если Китай развяжет атомную войну. — *О.С.-Ш.*), то это коснется всех нас,— говорит пастор Томас. — Все мы ответственны, и все вместе должны и расплачиваться»[36]. Вот это-то тревожное чувство ответственности перед, как уверен Бергман, неизбежной где-то в будущем катастрофой и составляет постоянный лейтмотив в его раздумьях о мире и о месте в нем отдельного индивида. В 1968 году, то есть в период сильного подъема радикальных политических настроений в среде шведской интеллигенции (в первую очередь среди студенчества), вызванного как войной во Вьетнаме, так и обострением социальных противоречий внутри шведского общества, Бергман поставил фильм «Стыд», в котором изобразил некую абстрактную войну, растлевающее действие насилия. Позднее он решительно противился тому, что критика «причалила» этот его фильм к «модной волне политического кинематографа»[37], высоко взметнувшейся в эти годы в Италии, США, Японии. Тем не менее «Стыд» — единственный (до «Змеиного яйца») фильм Ингмара Бергмана, который был закономерно воспринят журналистами в политическом контексте. Самое намерение создать картину о войне, о взаимодействии личности с глобальными катастрофами эпохи уже было актом политическим, выводило режиссера к дотоле неизвестным ему рубежам.

Но политическая, антивоенная проблематика и на этот раз отчетливо окрашена у Бергмана в обычные для него субъективные тона. Не случайно режиссер, комментируя свою работу, упорно заводил речь о тех узко субъективных переживаниях, которые толкнули его на создание фильма, говорил о том, что в нем он пытался интимно пережить проблему насилия и нацизма, пытался представить себе, как бы он сам мог повести себя, если бы ему довелось попасть в аналогичные обстоятельства. И признавался, что «всякий раз должен был констатировать, что он физически и психически слишком труслив», чтобы с достоинством пройти через «пограничную ситуацию», какой является для индивида война. Полагая, что в этой «пограничной ситуации» любой социал-демократ начнет вести себя как фашист, как нацист, Бергман приходил к безысходному пессимистическому выводу: «Я все глубже и глубже осознаю, — говорил он, — что под неслыханно угрожающим нажимом, которому люди подвергаются сегодня, они начинают действовать по законам паники. Роли, которые они на себя принимают,

[34] Характеризуя сущность философии Киркегора, П. Гайденко писала в своей известной книге «Трагедия эстетизма» (М., «Искусство», 1970, стр. 77): «Истина — это не то, что ты знаешь, а то, что ты есть; истину нельзя знать, в истине можно быть или не быть. Поэтому истина, с точки зрения Киркегора, не есть нечто отвлеченное от личности, пребывающее только в сфере ее знания и не затрагивающее ее бытия, не есть нечто одинаковое для всех, общезначимое, независимое от человека, — наоборот, истина может быть только личной или, как говорит Киркегор, экзистенциальной, то есть внутренне неразрывной с существованием человека, неотделимой от его личности».

[35] «Bergman om Bergman», s. 18—19.

[36] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 214.

[37] «Bergman om Bergman», s. 251.

«Источник»



продиктованы единственной заботой — о собственной выгоде». И заключал: это и есть то, «...о чем рассказывает фильм»[38].

Бергману возражали его соотечественники, говорили, что его точка зрения на человека неоправданно пессимистична, напоминали, что опыт прошедшей войны показал, что «инстинкт самосохранения» — это отнюдь не то единственное, «что управляет человеком в такой ситуации»[39]. Тогда Бергман уточнил, каких людей он имеет в виду, — людей, лишенных какой бы то ни было веры, «политической или религиозной»[40]. И скорбно пророчествовал, полагая, что в океане будущего такой человек не найдет никакого спасения. «Мы ведь (как характерен для Бергмана в этом контексте переход от «о н и» к «м ы». — *О.С.-Ш.*) отказались от наследия. Мы скользим по наклонной плоскости. И нельзя остановить это движение, которое зашло слишком далеко, а противостоящие силы слишком незначительны, слишком плохо организованы, слишком плоски и неуклюжи. Мы знаем, что происходящее в западной стране напоминает ад, но скоро мы опустимся еще ниже»[41].

В шведской левой печати по поводу этой концепции было сказано много верного: и о ее бесперспективности, и о ее несогласованности со всеми известными фактами массового героизма в военную пору, и о том, что подобная концепция разоружает человека, лишает его воли к борьбе и сопротивлению агрессивным силам, вроде тех, что были выведены в «Стыде». Но при этом, думается, не было обращено должного внимания на очень важную мысль, впервые высказанную Бергманом в период дискуссии о фильме «Стыд», — в дальнейшем именно эта мысль приведет его к открытой антифашистской направленности «Змеиного яйца» и к трепетной жажде духовного взаимопонимания между людьми, с такой — непривычной для режиссера — настойчивостью высказанной в «Осенней сонате». То есть к вере, что люди, как бы глубоко ни были они погружены в себя, все же могут (и значит, должны) понять друг друга, выйти на уровень некоей общей, объективно существующей правды.

Споря с критиками фильма «Стыд», Бергман сказал: «Если ты имеешь веру и какие-то

[38] «Bergman om Bergman», s. 247.
[39] Ibid, s. 252.
[40] Ibid, s. 253.
[41] «Bergman om Bergman», s. 253.

глубокие убеждения, будь ты нацист (?! — *О.С.-Ш.*) или коммунист, то тогда ты можешь принести в жертву за свою веру и себя самого и другого. Но если ты лишаешься в какой-то момент веры, то это поведет тебя лишь к глубокому помутнению рассудка, и ты окажешься рабом властвующей над тобой силы»[42]. Выслушав эти рассуждения, беседовавший с Бергманом журналист высказал предположение, что режиссер хотел в «Стыде» «создать образ нейтралистской шведской идеологии», на что Бергман быстро отреагировал поправкой: «Отравления нейтралитетом, хотите вы сказать»...[43]

Отравление нейтралитетом — это определение в устах шведского буржуазного интеллигента звучит с такой остротой и драматизмом, какие могут быть до конца поняты только в стране, укрывшейся от борьбы с фашизмом, его варварством, за занавесом умеренно прогерманского нейтралитета. Чтобы понять всю глубину того значения, какое имел шведский нейтралитет на формирование духовного климата в стране, на ее интеллигенцию, следует хотя бы бегло коснуться особенностей послевоенного развития шведского искусства. Тем более что, как известно, становление Бергмана-художника совпало с военными и послевоенными 40-ми годами, с появлением художественного направления, получившего название «фюртиоталистов» (что означает в переводе «сороковые годы»). Под этим названием в шведском литературоведении объединяются поэты и прозаики, все вместе выразившие последовательно трагическую, беспощадную оценку всего, что случилось с нацией за время войны. Они стали родоначальниками всего того пессимизма, который, как полагает шведский его исследователь Биргитта Хольм, родился вследствие той «духовной изоляции» и того «духовного вакуума», в которых оказалась шведская художественная интеллигенция, снедаемая «комплексом вины» в условиях буржуазного «просперити», сопровождавшегося в первые послевоенные годы нагнетанием атмосферы «холодной войны» и философского, нравственного, этического прагматизма.

То, что в последующие годы могло новыми поколениями восприниматься лишь в историческом аспекте, было личностно, интимно пережито Бергманом... Неспособная к действенному сопротивлению, не видящая выхода из сложившейся политической и общественной ситуации шведская художественная интеллигенция 40-х годов дебатировала так называемую «третью точку зрения», то есть обсуждала возможность для нее «третьего пути». Так, в 1946 году поэт и идеолог «фюртиоталистов» Карл Ваннберг провозгласил глубоко пессимистическое кредо «бездеятельного действия», а в 1948 году в дебатах о «третьей точке зрения» в альтернативе «или — или» противопоставил глубоко индивидуалистический тезис: «Если мы не можем избежать того, чтобы в качестве подручных работать на решения суда, что вершится сегодня, то давайте, по крайней мере, высекать наше бессильное «нет» в тех кирпичах, которые нам приходится подносить. Мы не хотим больше в этом участвовать. И если никакой третьей возможности не остается, то мы выбираем то, что не останется»... «Отвратительному развитию общества и организованной лжи»[44] художники-«фюртиоталисты» противопоставляли индивидуальный протест, стоическое сопротивление изолированной личности, воображаемую свободу и независимость искусства от общества.

Авторитетный исследователь творчества Ингмара Бергмана Мария Бергом-Ларссон, написавшая о нем весьма симптоматическое для современной Швеции сочинение «Бергман и буржуазная идеология», писала, имея в виду последующую (в 50—70-е годы) эволюцию, что модернизм «фюртиоталистов» стал тем инструментом, который конгениально выразил это (послевоенное. — *О. С.-Ш.*) состояние интеллигенции». Тем не менее Бергом-Ларссон по-другому оценивает принцип модернизма «фюртиоталистов» применительно к сегодняшнему дню: «Их цель,— пишет она,—

---

[42] «Bergman om Bergman», s. 259.
[43] Ibid, s. 259.
[44] Maria Bergom-Larsson. Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin, s. 18, 19.

освобождение от нечеловеческих условий капиталистического общества, но освобождение в сфере сознания. Это ведет ко все углубляющейся внеисторичности и изоляции художника». В подтверждение своей мысли Бергом-Ларссон цитирует Биргитт Хольм, которая писала в своей работе о «фюртиоталистах»: «Модернизм содержит фронт противостояния капиталистической действительности, но фронт противостояния, который онтологизирует общественные противоречия и ищет свободу в абсолюте — в трансцензусе, в «незапятнанном языке» или в автономии искусства»[45].

Таким образом становится более ясно, почему и сегодня Бергман снова и снова говорит, к примеру, в том же «Причастии», о комплексе нравственной вины, которая лежит на каждом, кто отстранился от борьбы с фашизмом,— как и определенная ограниченность того художественного метода, которым он пользуется и который сейчас подвергается все более резкой критике слева...

Старому Юнасу Перссону, которого «совсем одолели мысли» о том, будут ли у китайцев атомные бомбы[46], пастор Томас рассказывает со стыдом и горечью: «По воле случая я сделался корабельным священником в Лиссабоне. Это было во время гражданской войны в Испании, и мы оказались в первых рядах зрителей. Я отказывался что-либо видеть, понимать. Отказывался принимать действительность такой, как она есть. Я и мой бог жили в мире, где царили гармония и порядок. А вокруг корчилась в муках подлинная жизнь. Но я не хотел ее замечать. Я видел только моего бога»[47].

Не будет преувеличением сказать, что эта горестная исповедь, чуждая каких бы то ни было попыток найти для себя оправдание, смягчить свою вину перед жизнью, может рассматриваться как ключевая ко всему творчеству режиссера. В ней все знаменательно: и мужественное горькое стремление посмотреть на себя объективно, в контексте исторической реальности, и апелляция к богу, как к силе, вставшей между человеком и жизнью. В статьях и книгах, посвященных Бергману, его религиозным исканиям обычно уделяется много внимания. И сам Бергман тоже не раз говорил о той определяющей роли, которую сыграла религия, вера в бога в его духовном развитии. Примечательно, однако, что, анализируя эту проблему в таком важном автопризнании, каким несомненно является уже не раз цитированное здесь предисловие к первому изданию его сценариев. Бергман писал: «Мне кажется, что религиозные проблемы всегда живы. Я никогда не переставал ими заниматься, это продолжается беспрерывно. Но это происходит на интеллектуальном уровне, а не на эмоциональном. Религиозные эмоции, религиозная сентиментальность — от этого всего я давно избавился (надеюсь). Религиозная проблема для меня — интеллектуальная проблема: отношение моего ума к моей интуиции. Результатом этого контакта обычно бывает нечто вроде Вави-



«Стыд»

---

[45] Maria Bergom-Larsson. Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin, s. 20.
[46] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 201.
[47] Там же, стр. 215.

лонской башни»[48] (выделено мною. — *О.С.-Ш.*).

Как понять это признание? Думается, что самое важное в нем — это констатация конфликта, в который вступают приобщенные к религиозной проблематике ум и интуиция режиссера, — конфликта, в результате которого и возникает Вавилонская башня, очевидно, с неотрывным от ее образа «смешением языков» и финальной катастрофой. (Об этом хорошо и интересно пишет в своей статье Б. Чижов.) Но Вавилонская башня, разовьем этот образ, потому-то и возникает у Бергмана на столкновении рассудка и интуиции, что религиозная вера, перейдя с эмоционального уровня на уровень интеллектуальный, потеряла для автора «Седьмой печати» и «Причастия» значение руководящего принципа, перестала быть откровением истины; она стала объектом рассудочного анализа вопреки тому, что говорят о вере все истинно религиозные мыслители (включая Киркегора), для которых вера не подвластна проверке рассудком и открывается только в непосредственном религиозном переживании. Такое понимание веры Бергману чуждо. Для него бог — категория, выведенная при помощи интеллектуальных спекуляций и, скорее всего, является псевдонимом каких-то сил, в его понимании — безличностных и внеисторичных, жестко и безысходно детерминирующих каждого индивида.

В самом деле, найти источник одиночества, в которое погружен бергмановский индивид, в тех общественных отношениях, которые сложились в буржуазной Швеции с ее латентно протекающими кризисами и эгоистически противопоставленными друг другу индивидами, Бергман не умеет. Для этого он мыслит слишком внеисторично, слишком метафизично. Несмотря на все те выходы в реальность, которые могут быть отмечены в его фильмах, они все же, выше мы это уже отмечали, внеисторичны именно программно, изначально. Недаром драмы сознания, терзающие типично бергмановских индивидов, никогда не имеют социологических объяснений. Их генезис надо искать только в самой человеческой природе, в онтологической обреченности личности на одиночество и страдание. И в этом смысле бергмановский индивид лишен даже той иллюзорной свободы, которую оставлял для человека Киркегор, постулируя открывающуюся перед личностью свободу выбора. Процитируем еще раз книгу П. Гайденко: «В качестве средства спасения от меланхолии, представляющей собой не что иное, как страдание, он (Киркегор. — *О.С.-Ш.*) рекомендует... сделать выбор. «Выбор сам по себе имеет решающее значение для внутреннего содержания личности: делая выбор, она вся наполняется выбранным, если же она не выбирает, то чахнет и гибнет». Поскольку жизнь каждый день требует от человека определенных решений, так что если он откладывает, то выбор чем дальше, тем труднее, постольку киркегоровский этик рекомендует не тянуть с выбором, иначе будет поздно. «Внутреннее движение личности не оставляет времени на эксперименты мысли... Наступит наконец минута, когда более и речи быть не может о выборе... за человека выбрала сама жизнь, и он потерял себя самого, свое «я»[49].

Но как раз эта ситуация, когда выбор за человека уже сделала сама жизнь и он потерял себя самого, и есть ситуация, типичная для бергмановского индивида. Мы никогда не застаем его перед выбором, в положении, когда остается хотя бы относительный простор для проявления его воли. К моменту начала картины бергмановский индивид уже погружен в свою экзистенцию, обречен на то, чтобы в безысходном страдании изживать ее во всей ее безнадежности. А поскольку ни о какой реальной детерминации такой ситуации, как мы уже видели, речь чаще всего даже не возникает, остается возможность только для онтологического ее истолкования, для перенесения проблемы из сферы социально-исторических реалий в сферу, где властвует неопреде-

---

[48] Сб. «Ингмар Бергман», стр. 219.

[49] П. Гайденко. Трагедия эстетизма. М., «Искусство», 1970, стр. 159.

ленность, как раз в таких случаях и получающая наименование: бог.

Значит ли это, что ситуация, исследованная Бергманом, и в самом деле является абстрактной? Нет, разумеется. Бергман создал мир, в котором по-своему отразился духовный строй современного западного (в его особой, шведской версии) человека, мучительно переживающего кризис индивидуализма в его крайних, наиболее безысходных формах. Горький цитировал в статье «Разрушение личности» слова Августа Стриндберга: «Человечество — ...это огромная электрическая батарея из множества элементов; изолированный же элемент — тотчас теряет свою силу»[50]. Это глубокое замечание имеет прямое отношение и к тому состоянию личности, которое с необычайной глубиной и драматизмом отразилось в «Персоне», «Молчании», «Шепотах и крике», «Прикосновении», «Причастии», «Земляничной поляне» и многих других картинах режиссера. Сын классической страны «социального компромисса», он острее, чем кто-либо другой в кинематографе, почувствовал те особые формы отчуждения индивида и от себе подобных, и от общества в целом, которые характерны для Швеции, и показал, в какие тупики заходит на своем пути к духовной независимости от «сплоченного большинства», от буржуазной стадности и обезличенности одинокий индивид. Несомненно, режиссер противостоял той Швеции, которая самодовольно считала кроны и жирела в те дни, когда их соседи норвежцы, голландцы, бельгийцы, французы, поляки, югославы изнемогали в гитлеровских «кц». Но противостоял на свой лад. Он был голосом отчаяния, будившим совесть нации среди материального благополучия, так и не давшего ей счастья, не разрешившего в силу своей бездуховности и безыдеальности ни одной из коренных проблем человеческого существования. Вернер Юнг был прав, когда писал в уже цитированной здесь работе, что с годами, по сравнению с «Портовым городом» или «Летом с Моникой» (Юнг писал о Бергмане, когда «Змеиное яйцо» и «Осенняя соната» еще не были поставлены), фильмы режиссера становились все более «герметичными, как запечатанные в бутылку послания, молящие об освобождении»[51]. Отчаяние Бергмана действительно было безграничным, и именно в этом, а не в «утепляющих» акцентах, якобы придающих «более оптимистический» колорит его фильмам, была его художественная сила и значительность. В западном кино не было художника, который с такой жестокостью и безоговорочностью исследовал бы ситуацию, на которую оказалась обреченной личность, отрекшаяся от буржуазного конформизма, но не нащупавшая никакого другого пути, кроме пути в себя, в болезненно гипертрофированную единичность своего «я». Именно это, как сказал бы Гегель, «вожделеющее (к самому себе.—*О. С.-Ш.*) самосознание» и стало духовным состоянием бергмановского индивида. Все снова и снова решая проблему единства личности в мире, расщепленном на миллионы никак не связанных между собой атомов, Бергман со скепсисом, который он унаследовал от Стриндберга и Киркегора, подвергал самую возможность такого единства сомнению, снова и снова расщеплял его, проявляя его неустойчивость. И каждый раз приходил к выводу, что проблема самообороняющегося от реальности «я» — это не проблема социальной практики, а проблема глубокой метафизики, скорее онтологическая, чем социально-историческая. Поэтому его индивид если и обретает единство, то только в своей погруженности в безысходное одиночество, в крайнем индивидуализме, когда всякие связи индивида с миром и историей оказываются порванными.

Это состояние человека, которое акцентировал еще Юм, определив его как «безнадежное одиночество», то, которое «приводит в ужас и смущение» обыденное сознание[52]. Можно поэтому сказать, что бесконечно озабоченный проблемой единства личности,

[50] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. М., «Художественная литература», 1953, т. 24, стр. 49.

[51] V. Young. Cinema Borealis. Ingmar Bergman and the Swedish Ethos, p. 314.

[52] Д. Юм. Трактат о человеческой природе...— См.: Собр. соч., М., 1965, т. I, стр. 397.

ее самосохранения, практически Бергман перед нею спасовал. Ведь единство, обретенное индивидом на недосягаемой для другого «я» глубине, есть в сущности не что иное, как оковы, как герметически замкнутая сфера, внутри которой обречена экзистировать личность, мучающаяся и текучестью, изменчивостью (поскольку она живая личность) своей «духовной материи», и своей отъединенностью от мира, к которому она причастна, но который стал для нее чем-то посторонним, тем, что уже не вмещается во все более сгущающиеся и постепенно окостеневающие границы ее бытия, в ее, как говорил Киркегор, «в-себе-бытие» и «для-себя-бытие».

Между тем мир вокруг замолчавшей Элизабет Фоглер или Томаса, тщетно ждущего, пока заговорит его бог, продолжал бурлить, выдвигать новые, требующие практического осознания и практического решения вопросы, продолжал развиваться в своих исторически конкретных и неповторимо своеобразных формах. Естественно, что замкнутость Бергмана на своих экзистенциальных проблемах, как бы значительны и талантливы ни были его картины, все более осознавалась кругами радикально настроенной шведской интеллигенции как ограниченность[53].

Нет сомнения: Бергману удалось поставить, причем в предельно заостренной форме, столько вопросов, волнующих не только шведское общество, а и весь западный мир, удалось коснуться стольких болевых точек, обнаружить столько пропастей и омутов в современной буржуазной цивилизации, в той духовной ситуации, которая характерна для самосознания мелкобуржуазного интеллигента, не верящего в возможность переустройства реальности на разумных началах, что его творчество приобрело поистине мировое значение. Неся на себе отчетливый отпечаток тех несколько причудливых, даже странных, с точки зрения иноземного наблюдателя, особенностей, которые характерны именно для Швеции, картины Бергмана в то же время многое проявляют в духовном климате всего западного мира. Во всяком случае, в сознании тех его представителей, перед которыми раскрылась вся гнусная изнанка буржуазной повседневности, но не приоткрылась — хотя бы и на несколько сантиметров — дверь в завтрашний день планеты. Художник неподкупно честный, мужественный и бескомпромиссный в своем отрицании, в своем гневе против царящей вокруг лжи, Бергман не раз пытался обрести опору то в проповеди своеобразного квиетизма, то в анархо-индивидуалистическом самоуглублении в мир некоего самоценного «я», непроницаемой стеной отгородившегося от окружающей среды, то в героическом — на свой лад, конечно,— призыве отринуть все иллюзии и стоически приготовиться познать горечь последнего конца. Однако вряд ли эти точки опоры казались сколько-нибудь надежными даже самому художнику. Отсюда и берет начало та никогда не затухающая, наоборот — спонтанно нарастающая, энергия духовного поиска, беспокойного — до отчаяния, до нравственного самоистязания — стремления прорваться если не к истине, то хотя бы к окончательному осознанию невозможности ее обретения. Здесь же следует искать истоки и той тяги к вневременным, надысторическим обобщениям и психоидеологическим структурам, которая уже Бу Видербергом была осознана как метафизическая, не помогающая, а мешающая проникновению в суть страданий, поразивших шведское общество, как система идеологических фикций, уводящих от конкретного социального анализа в область метафизических универсалий, лишенных сколько-нибудь определенного жизненного наполнения.

И в этом, увы, и Видерберг, и другие критики, атаковавшие Бергмана слева, были правы. Страстно искавший путь к истине, Бергман так и не нашел его. Более того, история его развития со всей определенностью показала, что там, где искал он, истину обрести было нельзя. Ее можно было искать только в сфере социальной практики, в борьбе с реальными, а не мистифицированными пороками буржуазного общества и буржуазной цивилизации.

---

[53] О том, с каких позиций вела борьбу против Бергмана шведская леворадикальная критика, мы писали в статье «Метаморфозы шведского кино. Бергман и Видерберг» (см.: «ИК», 1975, № 8).

Синерама

Аргентина

В одном из крупнейших кинотеатров Буэнос-Айреса «Космос» состоялся ретроспективный показ фильмов, посвященный 81-й годовщине со дня рождения Сергея Эйзенштейна, «гениального советского кинорежиссера, творчество которого, — как писала в эти дни аргентинская газета «Насьон», — положило начало национальным кинематографиям стран латиноамериканского континента».

Среди показанных в программе ретроспективы лент были «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Иван Грозный». В фойе кинотеатра экспонировалась выставка рисунков Эйзенштейна.

С. Белоусов

Бельгия

Жители Брюсселя проявляют большой интерес к советскому киноискусству — как к классике, так и к лентам последних лет. В День Советской Армии зрители бельгийской столицы впервые посмотрели «Восхождение» Ларисы Шепитько; во Дворце изящных искусств Брюсселя демонстрировались «Гамлет» Григория Козинцева и «Подранки» Николая Губенко.

Впрочем, с двумя этими кинопроизведениями бельгийские зрители были уже знакомы: «Гамлет» и раньше шел на экранах страны с большим успехом, а «Подранки» были показаны в рамках Недели советского кино еще в конце 1977 года. Фильм произвел тогда огромное впечатление на бельгийцев. В рецензии, опубликованной в газете «Влан», отмечалось, в частности: «Известно, как нелегко поставить картину, посвященную детям: слабая — просто невыносима, удачную же — забыть невозможно! «Подранки» принадлежат именно к таким незабываемым работам». А известный бельгийский кинокритик Селим Сассон писал после премьеры: «Николай Губенко точно знает, о чем сказать зрителям... Недаром французская печать отметила его фильм как один из лучших фильмов, показанных на Каннском фестивале 1977 года».

И. Ганелина

Вьетнам

Как настоящий праздник социалистического киноискусства проходят в стране месячники советских фильмов, которые стали во Вьетнаме традиционными. В эти дни в кинотеатрах демонстрируются не только произведения советских мастеров экрана последних лет, но и шедевры советской кинoклассики. Вьетнамская пресса отмечала: «Благодаря фильму «Броненосец «Потемкин» зрители как бы заново пережили бурные события революции 1905 года. Картина «Мать» также произвела глубокое впечатление на нашу киноаудиторию. Большое восхищение вызвал образ матери Павла Власова, ее любовь к сыну, неразрывно связанная с чувством любви к народу, к революции, к рабочему классу... Фильм «Земля», как считают зрители, хотя и создан давно, звучит и сегодня очень актуально, особенно для южных районов страны. Идеи кинопроизведения укрепляют веру народа в политику партии, направленную на создание кооперативов в сельском хозяйстве.

Вьетнамская актриса Ча Жанг, Юлия Солнцева и Зинаида Кириенко на киностудии «Мосфильм»



Шедевры советского кино помогают нам строить социализм...»

Особый интерес вьетнамских зрителей вызывают фильмы, посвященные актуальным проблемам сегодняшнего дня, такие, как «Твой современник», «Человек на своем месте», «Премия» и другие. Образ героини фильма «Прошу слова» горячо обсуждался на I конференции женщин города Хошимина. Как отмечали участницы конференции, мэр города, коммунистка Уварова — отличный работник, настоящий государственный деятель, наделенный высокими моральными качествами, отдающий все свои знания, свою душу заботам о людях,— живет их интересами.

«Этот образ честной, трудолюбивой, принципиальной женщины,— писала одна из газет,— очень близок нам — вьетнамкам, строящим новую жизнь, борющимся за счастье своей страны...»

Фильмы из СССР широко демонстрируются в городах, в горных селениях и приморских деревушках; демонстрировались они в дни боевых сражений, демонстрируются и в дни мирного созидательного труда. Ха Суан Чыонг, председатель Союза кинематографистов Вьетнама, отмечал: «Советское кино, рожденное Великой Октябрьской социалистической революцией, словом и делом неразрывно связано с молодым вьетнамским кино, с вьетнамским народом; это связь двух кинематографий, объединенных общими идеалами и братскими искренними чувствами соратников по борьбе за победу социализма и коммунизма.

Советские фильмы являют собой пример большой вдохновляющей силы и способствуют повышению профессионального мастерства вьетнамских кинематографистов. Шедевры мирового кино, такие работы советских режиссеров, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», стали прекрасной школой для подготовки во Вьетнаме кадров национального кино»...

А. Соколов

Испания

После отмены франкистской цензуры широкий испанский зритель смог познакомиться со многими неизвестными ему ранее шедеврами мирового киноискусства, в том числе и с произведениями советских режиссеров-классиков. В кинотеатрах Мадрида, Барселоны и некоторых других городов демонстрируются ранее запрещенные «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина. Помимо сети коммерческого проката, советские фильмы показываются еще и в киноклубах. Так, мадридский киноклуб «Пекеньо синестудио» организовал в конце прошлого года ретроспективу советских картин 20—30-х годов. Критик журнала «Триумфо» Диего Галан отметил важность этой ретроспективы, «благодаря которой испанской публике представилась возможность приобщиться к кинематографу, который, несмотря на его огромное значение в мировом кинематографическом процессе, в течение долгих лет был ей недоступен». Критик подчеркивает, что советские режиссеры 20-х годов, стремясь усилить эмоциональное воздействие киноискусства и поставить его на службу революционной борьбе, начали радикально трансформировать кинематографический язык. К таким преобразованиям относятся и новые методы «монтажа аттракционов» Эйзенштейна, и «киноглаз» Вертова, и новые принципы работы с актером, разработанные Пудовкиным. Все это, по убеждению испанского критика, должны внимательно изучать те, для кого кинематограф — нечто большее, чем развлечение, ибо по существу революционные теории классиков советского кино заключают в себе главные принципы всей современной кинематографической науки. Как пишет Галан, «коллективная работа молодых советских режиссеров закладывала основы киновыражения, исходя из которых каждая группа кинематографистов могла вести дальнейшие поиски в различных направлениях. При этом ни один из них не ограничивался просто игрой личного самовыражения, но каждый имел в виду, что кино — это средство, помогающее осуществлять революцию во всех социальных сферах...»

Программу цикла, показанного в «Пекеньо синестудио», составили пять фильмов: «Арсенал» Довженко, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Новый Вавилон» Козинцева и Трауберга и две картины Эйзенштейна «Стачка» и «Старое и новое». Выбор именно этих двух фильмов советского режиссера, по мнению критики, позволил испанскому зрителю увидеть на практике воплощение принципов теории «монтажа аттракционов», а также уловить переход в творчестве Эйзенштейна от коллективного героя к изображению отдельных индивидуальностей.

В целом же ретроспектива, где каждый из фильмов сам по себе представляет огромную художественную ценность, характеризуется испанской критикой как необычайно важный и необходимый для зрителей Испании урок из истории кино.

Т. Ветрова

Канада

С большим интересом встретили жители Монреаля, одного из крупнейших городов страны, открытие фестиваля советских фильмов, организованного по инициативе монреальской Академии киноискусства.

В течение 20 дней зал университета Конкордия, где проводились просмотры, был неизменно полон. В программе фестиваля — показ художественных и хроникально-документальных лент. Всего зрители увидели 11 фильмов, в том числе «Иван Грозный», «Доверие», «Восхождение», «Степь», «Отец Сергий», «Мой ласковый и нежный зверь», «Тревожный месяц вересень», фильм-балет «Спартак» и другие.

Канадская пресса, уделившая

большое внимание фестивалю, особо отметила успех фильмов «Восхождение», «Степь», «Отец Сергий», «Спартак». В газете «Девуар» подчеркивалось, как удивительно тонко знаменитый советский режиссер Сергей Бондарчук передал в своей картине «Степь» атмосферу чеховской прозы. По мнению рецензента газеты, «прекрасен Бондарчук-актер в картине Игоря Таланкина «Отец Сергий». Много писала местная пресса и о фильме-балете «Спартак». По просьбе зрителей эта лента была повторно показана 9 мая.

Газета «Монреаль стар» посвятила советскому киноискусству большую статью, в которой отмечается огромный вклад в мировой кинематограф мастеров разных поколений, представляющих многонациональную социалистическую культуру.

В день закрытия фестиваля по монреальскому телевидению была передана часовая программа, посвященная советскому киноискусству. Организаторы фестиваля отметили, что успех превзошел все ожидания. «В течение нескольких дней, — писала газета «Пресс», — канадскому зрителю была предоставлена возможность познакомиться с прекрасными фильмами, которые, к сожалению, мы так редко видим».

В. Полонский,
соб. корр. ТАСС —
специально для «Искусства кино»

Куба

В одном из последних номеров журнала «Сине Кубано» опубликована обширная подборка статей, интервью, выступлений, анкет, объединенных общей темой: «Великий Октябрь и мировой кинопроцесс». С этими материалами номера, который открывается выступлением заместителя министра культуры Кубы Альфредо Гевары по случаю открытия Дней советской культуры на Кубе, читатели познакомятся не только на Кубе, но и в других странах Латинской Америки, где журнал широко распространяется.



Советский кинорежиссер Александр Медведкин и директор Кубинской синематеки Эктор Гарсиа Меса

В журнале опубликованы, среди других, интервью Александра Медведкина, с которым беседовал директор Кубинской синематеки Эктор Гарсиа Меса, и статьи Сембена Усмана — «Влияние советского немого кино на творчество африканских кинематографистов», Хирардо Чихоны — «Маяковский-кинематографист», а также целый ряд выступлений видных латиноамериканских деятелей кино, посвященных влиянию советского киноискусства на развитие других кинематографий континента...

На Кубе в ходе социалистической революции произошли глубочайшие изменения — социальные, политические, нравственные. В этой ситуации особое значение для кубинских художников, как отмечается на страницах журнала, приобрел опыт советской кинематографии. «Как и советское, кубинское кино рождено революцией, и это великое совпадение определило общность открытий», — говорится на страницах журнала. Опыт Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, Козинцева был для молодых кинематографистов революционной Кубы не только школой мастерства, но и политической школой.

Режиссер Пастор Вега в статье «Кино Октября и новое латиноамериканское кино» отмечает: «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна — это не только образ нового осознания мира, это и новый кинематограф. Подобное мог создать только истинный революционер».

О фильмах Дзиги Вертова писатель и режиссер Виктор Касаус пишет: «Такое революционное кино дает возможность у в и д е т ь, оно о т к р ы в а е т глаза, помогает осознать действительность, режиссер здесь — активный борец революции»...

Особую роль в становлении кубинского кинематографа сыграла хроника. С 6 июня 1960 года «Латиноамериканские новости ИКАИК», которые готовятся под руководством режиссера Сантьяго Альвареса, появляются каждую неделю на кубинских экранах; они информируют зрителя не только о социалистических преобразованиях на Кубе, но и о революционном движении на всем континенте. Режиссер Хорхе Фрага отмечает сильное влияние на кубинскую хронику советского кинематографа немого периода (преобладание изображения над словом, образа над информацией), когда в аналогичных исторических условиях советские хроникеры обращались к трудящимся массам, тогда еще в значительной степени неграмотным,

для которых искусство экрана было едва ли не единственным источником информации и первой школой эстетического воспитания. «Обычный монтаж наших новостей, — подчеркивает Хорхе Фрага, — это «монтаж аттракционов» на современной основе»...

Задача воздействия на кинематографический процесс была бы невыполнима без развития кинотеории и без должным образом организованного издания кинопериодики, а также книг по теории и истории кино. С 1960 года ИКАИК выпускает журнал «Сине Кубано», редкий номер которого обходится без обобщающих статей о советском кино, материалов об отдельных режиссерах разных поколений — Эйзенштейне, Вертове, Медведкине, Ромме, Бондарчуке, Тарковском, Г. Шенгелая. Перепечатываются и теоретические работы советских режиссеров, киноведов, теоретиков советского кино, которые затем нередко выходят в свет в виде отдельных книг. Так, ИКАИК совместно с Институтом книги выпустил «Практику кинорежиссуры» Кулешова, а также сборник статей Эйзенштейна. «Эти публикации имеют большое значение, — отмечал журнал, — ведь подчас теоретические работы советских мастеров экрана становятся у нас известными раньше, чем их кинопроизведения».

Необходимо отметить, что влияние опыта советского кино — в частности, его теории — испытывают в своем творчестве не только кинематографисты Кубы, но и Латинской Америки в целом. Так, боливийский режиссер Хорхе Санхинес, отвечая на вопросы анкеты в цитируемом нами номере «Сине Кубано», подчеркнул: «Когда в 1963 году была снята короткометражная лента «Революция», нам еще не довелось увидеть картину «Броненосец «Потемкин» гениального советского режиссера. В рецензиях некоторые критики писали о влиянии этого фильма на нашу ленту. И я подтверждаю, конечно же, что такое влияние бесспорно было, но только возникло оно благодаря статьям Эйзенштейна о монтаже, его концепции, согласно которой противопоставление двух понятий рождает третье. Мы восхищались теоретическими высказываниями Эйзенштейна по вопросам киноискусства, они заставляли нас думать, помогали нам практически. Поэтому-то в нашей работе так сильно чувствуется влияние «Потемкина» — ведь, приступая к ней, мы уже воспринимали кино прежде всего как средство борьбы и способ выражения идей...»

«Огромное влияние теоретические труды гениального советского режиссера оказали и на творчество режиссеров Сантьяго Альвареса (Куба), Патрисио Гусмана (Чили), Карлоса Альвареса (Колумбия), представителей бразильского «синема ново», — отмечается в журнале. Аргентинский режиссер Фернандо Бирри вспоминает, что первой прочтенной им книгой о кино была книга Сергея Эйзенштейна «Чувство фильма», которая и определила его дальнейший творческий путь...

Советские фильмы пользуются на Кубе большой любовью и вниманием. Датой основания синематеки кубинцы считают день, когда в Гаване состоялся первый показ фильма «Броненосец «Потемкин», который, по мнению журнала, «включил в себя всю экспрессивную силу и идеологическую значимость кинематографа, рожденного Великой Октябрьской социалистической революцией». Благодаря помощи советского Госфильмофонда, которую Эктор Гарсиа Меса назвал «грандиозной», синематека организовала на Кубе циклы показов, включившие советские фильмы 20—40-х годов.

Синематека, в свою очередь, оказывает помощь киноклубам, сеть которых действует по всей стране. С 1965 года, например, функционирует киноклуб, участники которого — рабочие пяти автобусных парков Гаваны. На первом просмотре в этом клубе был показан фильм Сергея Бондарчука «Судьба человека».

«Благодаря произведениям кинематографистов Страны Советов кубинцы получают возможность знакомиться с жизнью советского народа — новой исторической общности людей»,— говорится на страницах журнала «Сине Кубано».

Отмечая многонациональный характер советского кино, кубинский режиссер и критик Фернандо Перес пишет: «Многие фильмы, сделанные в советских республиках, получили признание за рубежом. Все эти достижения — неотъемлемая часть процесса коммунистического строительства».

И. Быкова

Франция

Эпиграфом к этому фильму могли бы служить слова Виктора Гюго, написавшего в свое время: «Рай богачей построен на аде бедняков».

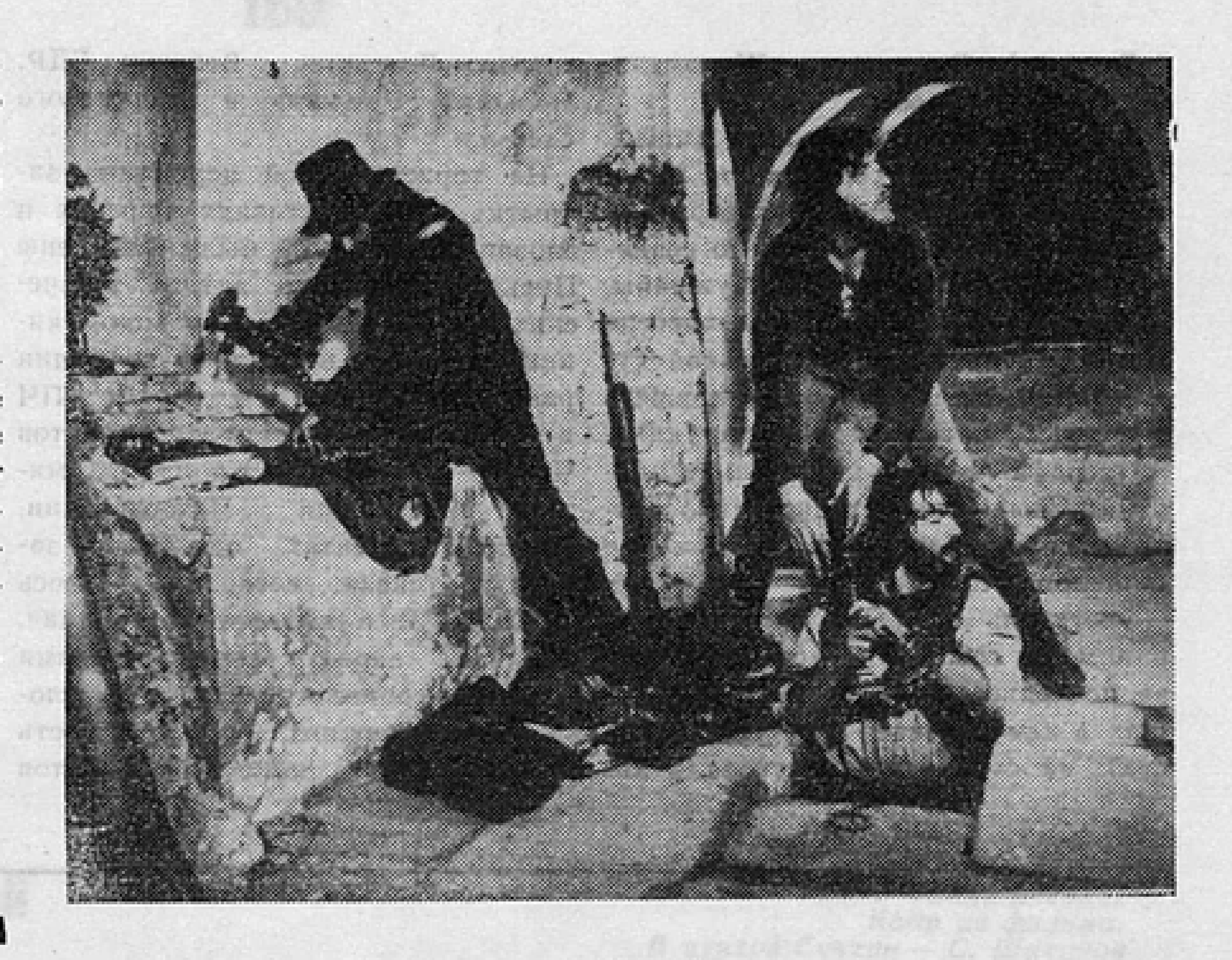
Париж. Зима. Автобусная экскурсия по городу, организованная для пожилых людей — жителей одного из парижских округов. Так начинается картина режиссера Поля Баржа «Рай богачей». С неподдельным любопытством осматривают экскурсанты центр города, где им когда-то доводилось бывать. Теперь весь этот шумный веселый Париж для них недосягаем. Все они принадлежат к неимущим слоям населения и обитают в темных клетушках на чердаках, уже много лет не покидая пределов своего квартала.

Конечный пункт путешествия — воздушные ворота Франции, международный аэропорт Орли с его блеском, с манящим изобилием витрин, с его праздничной суетой, шикарными пассажирами, услужливыми носильщиками, дорогим багажом... Этот водоворот роскоши ошарашивает экскурсантов. Забыв обо всем, они разбредаются по залам, и собрать их удается только с помощью полиции. Но вот «прекрасный сон» подошел к концу. Беглецов погрузили в автобус и повезли домой, где их опять ждет одиночество, холод, отчаяние. Неужели они обречены влачить жалкое существование весь остаток своей жизни?! Неужели ничего нельзя изменить?! Нет. И семеро пожилых людей решают попытать счастья. Путь к той жизни, которую они увидели краем гла-

за, только один — стать преступниками. Начать грабить все то, что им недоступно: роскошную одежду, меха, книги, пластинки. Добычу они замышляют поместить в единственной отдельной квартире, счастливыми обладателями которой являются двое из семи стариков.

Новоявленные грабители принимаются за работу. Первое время все складывается неплохо, но вскоре местные коммерсанты нанимают двух частных детективов, чтобы выследить преступников. Фильм заканчивается трагически. Все семеро пожилых людей погибают.

Б. Цветова



«Баллада о бандите», режиссер Владимир Сис (фото Йозефа Витека, киностудия «Баррандов», Чехословакия)

Чехословакия

В старинном городе Градец-Кралове, центре Восточно-Чешской области, состоялся XVII Фестиваль чешских и словацких фильмов. По установившейся традиции, ежегодный смотр чехословацкого киноискусства проходит весной в одном из городов страны (в последние годы фестиваль принимали Пльзень, Нитра, Прага, Брно, Ческе-Будейовице), где фильмы, включенные в программу, демонстрируются одновременно в течение пяти дней в нескольких кинотеатрах «фестивальной столицы» и близлежащих населенных пунктов, что значительно расширяет аудиторию смотра. Основной целью фестиваля является ознакомление массового зрителя и кинематографической общественности с новыми произведениями чехословацкого кино и их оценка на основании результатов конкурса. Кроме того, в рамках фестиваля организуются встречи трудящихся с кинематографистами, творческие дискуссии мастеров кино, беседы деятелей кинематографии ЧССР с представителями кинематографа социалистических стран, участвующих в работе фестиваля в качестве гостей.

В основной программе фестиваля в Градец-Кралове было представлено 25 картин, законченных производством в 1978 году, что составляет более половины всей продукции чехословацких студий (в прошлом году в ЧССР было снято 47 полнометражных фильмов, из них 35 — на «Баррандове», 9 — на студии «Братислава-Колиба», 3 — на реорганизованном кинопредприятии в Готвальдове). Регламентом смотра участие короткометражных лент в конкурсе не предусмотрено: они демонстрируются и оцениваются на специальном фестивале, проходившем в этом году в словацком городе Пьештяны.

Жюри XVII Фестиваля чешских и словацких фильмов под председательством известного режиссера Вацлава Ворличка присудило, в соответствии с регламентом киносмотра, следующие награды:

Главные премии Центрального управления чехословацкой кинематографии («Чехословацкий фильм») — картинам «Баллада о бандите», режиссер Владимир Сис; «Золотые времена», режиссер Штефан Угер; «Молодой человек и белый кит», режиссер Яромил Ириш.

Специальную премию жюри — фильму «Тайна стального города», режиссер Людвик Ража.

Премию за лучший сценарий — Карелу Стеклому за сценарий фильма «Скандал в баре «Гри-гри».

Премию за операторскую работу — Франтишку Ульдриху, снимавшему картины «Соло для старой дамы», «Ловушка для утки», «Скандал в баре «Гри-гри».

Премию за музыку к фильму — Иржи Маласеку и Иржи Бажанту («Песнь о дереве и розе»).

Премию за изобразительное решение фильма — оператору Йозефу Махане и художнику Йозефу Вылетялу («Дева и чудовище»).

Премию за лучшую женскую роль — Иржине Шейбаловой («Соло для старой дамы»).

Премию за лучшую мужскую роль — Владимиру Меншику за участие в фильме «Угроза» и другие актерские работы 1978 года.

Почетный диплом за дебют — режиссерам Ивану Гуштяве («Снег под ногами») и Карелу Коваржу («Ловушка для утки»).

Почетные дипломы за совместные постановки — режиссерам Ота Ковалю («Кошачий принц»), Анатолию Вехотко и Наталии Трощенко

(«Трасса»), Витаутасу Жалакявичусу («Кентавры»).

XVII Фестиваль чешских и словацких фильмов проходил в год 80-летия чехословацкой кинематографии; к этой дате было приурочено создание фильма «Сказочные мужчины, которые крутят ручку» режиссера Иржи Менцеля, в оригинальной художественной манере рассказавшего о первых шагах энтузиастов кинематографа в Чехословакии, усилиям которых чехословацкое кино обязано своим зарождением в конце прошлого столетия.

Фестиваль в Градец-Кралове был одним из самых представительных за последнее время по числу принявших в нем участие зарубежных гостей: на смотре присутствовали делегации Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии и Советского Союза.

На торжественной церемонии закрытия XVII Фестиваля чешских и словацких фильмов были оглашены Письмо участников актива творческих работников чехословацкой кинематографии, проходившего в дни работы фестиваля, в адрес ЦК КПЧ и Обращение кинематографистов ЧССР к Центральному Комитету Компартии Чехословакии. В этих документах отмечались заметные успехи, которых добилось кино ЧССР в выполнении задач, стоящих перед всеми деятелями культуры социалистической Чехословакии, подчеркивалась решимость чехословацких кинематографистов трудиться с еще большей активностью на нынешнем этапе претворения в жизнь планов, намеченных XV съездом КПЧ. В Письме участников встречи творческих работников чехословацкого кино говорилось, в частности, что сегодня, когда кинематографисты Советского Союза, их друзья и коллеги за рубежами СССР готовятся отметить 60-летие советского киноискусства, деятели чехословацкого кинематографа ощущают особую ответственность за достижение тех общих целей, которые объединяют всех кинематографистов братских социалистических стран.

Н. Савицкий

Градец-Кралове — Прага

На XXII Международном фестивале авторского фильма в Сан-Ремо (Италия) картина «Несколько интервью по личным вопросам» (авторы сценария З. Арсенишвили, Э. Ахвледиани, Л. Гогоберидзе, режиссер Л. Гогоберидзе; производство «Грузия-фильм») разделила Главную премию киносмотра с норвежским фильмом «Кто решил?» (режиссер Петер Венеруд).



Софико Чиаурели в фильме «Несколько интервью по личным вопросам».

А. Лапшин,
А. Сахаров,
Р. Тюрин,
В. Черных

Вкус хлеба

Двадцатипятилетию освоения целины посвящается

Фильм первый

Хлеб наш насущный

*«Вкус хлеба».
Кадр из фильма.
В центре Сечкин — С. Шакуров*



Необъятное пространство заснеженной степи, протянувшееся от горизонта к горизонту....

...Вокруг, насколько хватает глаз, — ни кустика, ни деревца. Лишь мерзлый ковыль да голые гривы холмов, дымящихся земляной пылью...

...Белый простор так безбрежен и пуст, что кажется — нет в нем места человеческому жилью...

1954 год.

Заголовок на первой странице газеты «Правда» за 11 ноября 1954 г.: «Обращение ЦК КПСС».

«...Одним из важнейших источников увеличения производства зерна в стране является освоение целинных и залежных земель... Эта работа партией уже начата...»

...Министерство совхозов в эти дни гудело, как потревоженный улей.

Остро поглядывая по сторонам, Степан Сечкин шел по шумному коридору.

Вокруг все возбужденно, хотя и тихо, переговаривались, собирались в группы там и сям, толпились около двери с временной табличкой «Комиссия по распределению в целинные совхозы».

Сечкин приостановился около этой двери, выяснил, на какую букву уже вызывают, — оказалось, на «О». Он махнул рукой, зашел в туалет...

...У раковины мыл руки солидный мужчина. Когда он направился к выходу, Сечкин окликнул его:

— Товарищ!.. Папироски случайно не найдется?

Тот остановился, достал пачку «Казбека», долго, неловко стал открывать ее.

— У-у... — протянул Сечкин, — чего куришь! — Он взял папиросу. — Тогда и спичку дай...

Недовольно хмурясь, опять с видимым трудом, мужчина чиркнул спичкой.

Прикуривая, Сечкин пригляделся к его руке, спросил:

— Что с рукой?

— Ранение, — сухо ответил мужчина.

Сечкин догадался:

— Нерв зацепило?

Мужчина растерянно кивнул.

— И у меня!.. — вдруг широко улыбнулся Сечкин и вытянул вперед левую руку.

Солидный внимательно осмотрел ее.

— Ну и как? — спросил он с явным интересом.

— Как отбойный молоток! Во!.. — Сечкин несколько раз согнул, разогнул левую руку, похвастал: — Раньше — как плеть висела!

— А у меня что-то никак... — грустно произнес мужчина и с трудом пошевелил правой кистью.

— Значит, так! — сразу сказал ему Сечкин. — Покупаешь 365 газет, целую годовую подшивку...

— Зачем?

— Подожди, — жестом остановил его Сечкин, — не перебивай, — и продолжил: — Вешаешь на стенку — и начинаешь колотить!..

— Чем?

— Кулаком! Тем, где у тебя эти пальцы. Но колотить хитро: в первый день — только один раз, на другой — два! Каждые сутки по одному удару прибавляешь, а по одной газете — срываешь! Через год снимаешь последнюю газету — и 365 раз голым кулаком лупишь прямо в стенку!.. Через три года ты в ней дырку к соседям запросто пробивать будешь!

— Интересно... — с улыбкой покачал головой солидный. — И, значит, так?..

— Точно! — подтвердил Сечкин. — Пятый год колочу! Тебя как зовут-то?

— Захар Васильевич, — мужчина протянул Сечкину правую руку.

Тот аккуратно пожал ее.

— А меня — Степан Алексеевич... так что — валяй, колоти! Прямо с завтрашнего утра!..

— Попробую, — неуверенно проговорил Захар Васильевич и пошел из туалета.

— А пуговичку?! — остановил его Сечкин. — Застегни!

Захар Васильевич глянул на ширинку, смутился, буркнул:

— Спасибо...

Сечкин окинул себя коротким взглядом в

зеркале над умывальником, вышел покурить на лестничную площадку.

Снизу стремительно взбегал взъерошенный молодой человек с огромной кипой книг и брошюр. На площадке он столкнулся с Сечкиным — вся его литература посыпалась на пол.

— Ах ты!.. — задохнулся от досады молодой человек. — Простите, — и бросился торопливо собирать книги.

Сечкин принялся помогать ему.

Перед его глазами замелькали научно-популярные брошюры, пособия по разным отраслям сельскохозяйственного производства: по агротехнике, почвоведению, землеустройству, инструкции по весновспашке, подъему зяби, черным парам и прочее, и прочее.

— Ты зачем всю эту дребедень набрал? — удивился Сечкин. — Студент, что ли?

Молодой человек отрицательно помотал головой, ответил:

— Аспирант, — и пояснил: — Не себе... Завтра на целину два эшелона комсомольцев отправляется, все городские... Про хлеб они меньше, чем про звезды, знают. Пусть в поезде почитают...

— А где взял?

— Да здесь, по кабинетам насобирал... Все равно без надобности валяются!.. А вахтер не выпускает, пропуск требует...

— Бумага есть? — спросил Сечкин.

— Нет... а что?

Не отвечая, Сечкин полистал первую попавшуюся брошюру, вырвал из нее предпоследний лист со штампом министерства, размашисто написал что-то.

Молодой человек заглянул через его плечо, прочел:

— «Книги собраны для отъезжающих героев-первоцелинников. Пропустить!»

— Держи! — Сечкин протянул листок аспиранту.

— А подпись? — спросил тот.

— Точно! — согласился Сечкин. — И число надо... — Проставив все это, он отдал «пропуск».

— Ну спасибо,— радостно улыбнулся аспирант Струнников и побежал вниз по лестнице.

— Сам-то едешь? — крикнул ему вслед Сечкин.

— А как же! — откликнулся аспирант. — Направления только жду!..

...Отворив дверь кабинета, Сечкин прямо с порога сказал:

— Ну, товарищи, у вас хоть топор вешай!

Действительно, дым стоял столбом: все двадцать человек комиссии курили. После слов Сечкина кто-то встал, открыл форточку.

Некоторые люди были без пиджаков — они висели на спинках их стульев; другие только расслабили у шеи галстуки.

Секретарь комиссии взяла со стола анкету, громко, для всех, зачитала:

— «Сечкин Степан Алексеевич. Родился в селе Павловское, Ярославской области, в 1925-м году... Русский, из крестьян. Коммунист... Вот некоторые данные из его биографии.... — Секретарь взяла новый лист. — В 40-м году закончил семь классов. В 43-м — сельскохозяйственный техникум. В восемнадцать лет попросился добровольцем на фронт. Прошел спецподготовку, был направлен в фронтовую контрразведку. За задержку государственного преступника награжден орденом боевого Красного Знамени. В 45-м был ранен — перебит нерв левой руки. С 46-го года работает в подмосковном хозяйстве «Солнечное». Ныне — главный агроном этого хозяйства. Все».

Некоторое время члены комиссии молчали, потом кто-то спросил:

— А как сейчас ваша рука?

— Нормально, — ответили сзади Сечкина.

Он обернулся — и узнал своего знакомого по туалету.

Удивленно вскинув брови, он снова повернулся к председателю, торопливо подтвердил:

— Полный порядок! Если по этому столу тресну — враз на дрова пойдет!

Все засмеялись.

— Еще есть вопросы? — поинтересовался Сечкин.

— Есть, — улыбнулся его знакомый. — Степан Алексеевич, ты на целину хочешь поехать?

— Откровенно?

— Откровенно!

— Тогда — нет.

— Почему?

— Да, понимаешь, Захар Васильевич... — замялся Сечкин, — женился я недавно....

— Я тоже.

— Так ты же не едешь?

— Организуешь совхоз — приеду!

— Интересно... — протянул Сечкин. — А ты кто?..

— Заместитель министра.

Сечкин прокашлялся, почесал затылок, выговорил:

— Допустим, я б согласился, товарищ заместитель министра. Какие земли дадите?

— А вон карта, сам выбирай, — предложил тот.

Сечкин подошел к карте, вгляделся. Потом тяжко вздохнул, сказал:

— А!.. Была не была!

Зажмурив глаза, он раскрутил в воздухе палец и ткнул им в одну из областей Северного Казахстана.

Все опять засмеялись. Заместитель министра произнес:

— Ну, хите-ер! В Боровое попал! Это ж курорт!

Сечкин невозмутимо пояснил:

— Роковой случай, товарищ заместитель министра.

Заместитель министра вдруг посерьезнел, сказал:

— Ну, хватит шутить. Вас посылают туда, где более всего требуются толковые люди. Вот направление, подробную документацию об этом районе получите в управлении землеустройства.

— Слушаюсь! — бодро отчеканил Сечкин и энергично, размашисто вышел из кабинета...

—...Значит, хлеба скоро будет — завались? — спросил Ерошин-отец. Крепкий еще старик — в шапке-ушанке, чтобы пар не жег лысину, — он неистово хлестал себя веником. — Так, что ли, товарищ секретарь?... Вот только целину поднимете?..

— Будет, — подтвердил Владимир Ерошин, старший сын,— поднимем! — Он бил себя веником спокойно и методично.

Младший Ерошин, громадный Василий, связал сразу три веника — и то для его необъятной спины их только-только хватало.

— А чего вы в такую даль претесь? — наседал отец. — Вы здесь поднимите! Здесь, значит, не получается?!

— Да, не получается! — взорвался старший сын. — Без удобрений — не получается! Не родит земля! Разорена ведь была вся!.. Отощала за войну! Сам же знаешь: урожай — как при царе...

— А вот вы и дайте! — не сдавался старик. — Удобрений дайте, тракторов! Дураку ж понятно...

— Придет время — дадим! — сказал Владимир.

— А когда придет?! — не унимался отец.

Сын помолчал, потом ответил:

— А вот когда целину поднимем...

Отец зло отмахнулся.

— Тебя послушать — получается, что без этой целины мы все просто с голоду перемрем...

— С голоду, конечно, не помрем, но в заплатах еще долго ходить будем, — ответил Владимир.

Ерошин-отец зло отшвырнул веник, шарахнул кулаком в дверь и вышел на мороз...

...За ним из баньки, что чернела на берегу речки, выскочили сыновья — и все трое бросились в полынью.

Над рекой, среди вековых гигантских берез, которые в народе называют «веселками», дымила печными трубами небольшая русская деревня...

—...Там же все заново делать надо! — продолжал отец за ужином начатый в бане разговор. — Дома строить, дороги — все! А здесь кое-что еще осталось, не все еще забрали... Народу в деревне не осталось, а вы — опять призыв! И опять поедут!..

— Как ты не понимаешь?.. — сказал младший сын. — Коммунист, отец секретаря райкома партии...

— Я понимаю! — взорвался старик. — На-

шим куда б ни ехать, лишь бы ехать!.. И этот тоже заладил, — старик треснул Василия по затылку. — Поеду поднимать!

— А чего я, хуже других? — обиделся младший Ерошин.

— А кто здесь останется-то? Мы, старики, много не наработаем. Нельзя так! Здесь надо поднимать, — уже кричал отец, — здесь надо передых народу дать!..

...Владимир Ерошин с трудом натянул узкие офицерские сапоги, притопнул для устойчивости, застегнул френч, сшитый из синей диагонали, — эту форму носили тогда еще многие партийные работники.

— Будет какая нужда — старикам скажи, — говорил он. — Не стесняйся...

— Да кто я им? Так, твоя знакомая...

Капитолина, молодая женщина, прикрыв постель и набросив платок, встала рядом с Ерошиным.

— Писать много не обещаю, — сказал Ерошин. — Но как все устроится — приеду и заберу.

— Ты только позови — сама приеду, — сказала Капитолина.

Она обняла Ерошина и начала его целовать. Ерошин попытался отстраниться — и, наконец, не выдержал: путаясь в петлях, сбросил френч и стал опять стягивать сапоги...

— Опоздаешь ведь, — сказала трезвая Капитолина.

— А! — отмахнулся Ерошин и отшвырнул сапог в угол...

...Степан Сечкин направлялся в отдел кадров Министерства совхозов.

На стене коридора пожилая женщина вешала какой-то план.

Сечкин приостановился, прочел название плана вслух:

— «Типовой проект застройки Центральной усадьбы целинного совхоза. Поэтапный план»...

Проект выглядел очень красиво и внушительно. Поэтапность застройки была подчеркнута цветом.

Около проекта тотчас столпились люди.

— А что? — начали обсуждать они. — Вроде ничего...

— Да нет, просто здорово! Не то, что раньше — с халуп начинали!

— Гляди, и удобства! — обрадовался третий.

— Чушь! — веско произнес какой-то небритый человек. — Скороспелка!

Сечкин быстро обернулся к нему:

— Это почему же?

— Не люблю абстракционизма, — пояснил тот. — Здесь же все на дерево спланировано, а там — голая степь на тысячи километров!.. Из Карелии лес, что ли, возить будете или из Сибири?

— Ну... — произнес Сечкин.

— Что «ну»? Только на одном транспорте прогоришь!.. Там же глины — навалом! Вот и соображай...

Небритый хмуро усмехнулся, пошел прочь, бросив на ходу:

— Кирпичные заводы надо строить, и сразу!..

Сечкин задумчиво посмотрел ему вслед, потом бросился вдогонку.

— Эй!.. — окликнул он его в конце коридора.

Тот остановился.

— Слушай, как твоя фамилия?

— Коперник.

— Да нет, без шуток!..

— Балда ты... — грустно сказал небритый. — Я и вправду Коперник. Фамилия у меня такая. А тебе-то что?

— Да так... — ответил Сечкин. — Познакомиться хочу...

— Ну тогда пошли со мной пиво пить, — предложил Коперник.

— Куда?

— А вон... — небритый указал в окно.

Внизу, через улицу, у пивного ларька толпились мужчины.

— Пойдешь?

Сечкин чуть подумал, ответил:

— Пойду... но — через час, не раньше.

Новый знакомый согласно кивнул, сказал:

— Вот там и познакомимся... а я пока очередь займу.

И направился к выходу на лестницу.

Приметив уборщицу, Сечкин подошел к ней, указав в сторону Коперника, спросил:

— Теть Вер, что за фигура?

Она глянула тому вслед, произнесла:

— Ильюша-то? — И вдруг, горестно вздохнув, объявила: — Гений.

— Не понял.

— А чего не понять-то? — удивилась тетя Вера. И повторила: — Гений — и все! Только неудачливый...

— То есть?

— Пьет. Жена от него ушла... вторая.

— Ясно... — протянул Сечкин.

— А сам-то ты кто? — спросила уборщица.

— Директор целинного совхоза, — ответил Сечкин и уточнил: — Будущего. Кадры вот подбираю...

— Слушай, мил человек, — схватила вдруг его за руку тетя Вера. — Возьми с собой, а?! Христом богом прошу!..

— Кем? — удивился Сечкин.

— Господи! — горячо воскликнула тетя Вера. — Да я в войну — и санитаркой и поварихой!.. И снаряды даже подтаскивала! А тут вон... — она показала на кабинеты, — половики за начальством выбиваю!..

Сечкин ответил:

— Так ведь тоже работа...

— С народом я привыкла, понимаешь? — пояснила тетя Вера. — А потом, — грустно усмехнулась она, — на целине, глядишь, еще и мужика найду...

Сечкин широко улыбнулся:

— Годится!..

...Облокотясь на высокий круглый столик у пивного ларька, Коперник — он был уже слегка навеселе — сказал:

— А ты... ничего!

— Я? — проговорил Сечкин. — Я — во! — Он оттопырил большой палец. Затем отхлебнул пива, спросил: — А вот ты?... Поехал бы со мной... Ну, скажем...

— С тобой? — тут же переспросил Коперник.

— Со мной...

— С тобой — поехал бы!

— Куда?

— Да хоть в Африку!

— А на целину?

— Можно и на целину! — беззаботно кивнул Коперник.

Сечкин подозрительно прищурился, спросил:

— А чего так легко соглашаешься?

— Пить надоело!

— А зачем же пьешь?

— Бумажная возня заела, — пояснил Коперник. И, тоже отхлебнув пива, добавил: — Я же производственник, живое дело люблю. А здесь... — он махнул рукой. — И потом — с женами запутался...

Он вдруг замолк, исподлобья поглядел на Сечкина, сурово спросил:

— Имя?

— Чье?

— Твое!

— Степан.

— Фамилия?

— Сечкин.

— Ты кто такой?

— А вот... — Сечкин полез за пазуху, достал бумагу, — направление.

Коперник взял документ, пробежал глазами, последние слова прочел вслух:

— ...директором целинного совхоза...

Отдав бумагу, он опять серьезно вгляделся в Сечкина, поинтересовался:

— Ты зачем со мной пиво пьешь?

— Интерес есть.

— В смысле?

— Главным инженером ко мне пойдешь?

— Ты это серьезно?

— Абсолютно.

Коперник опять взялся за кружку, но тут же отставил ее, надолго о чем-то задумался. Наконец, не отрывая глаз от стола, выговорил:

— Не подойду.

— Почему?

— Со мной уже все. Финита.

— Уренто, пенто, соренто, — тут же сказал Сечкин.

— Что?! — поднял к нему голову Коперник.

— Да, так... Тоже по-итальянски.

— Не понял...

— Я сказал: «Там, где конец, там и всему начало».

Қоперник напряженно поинтересовался:

— Ты так считаешь?

— Не я. Древние философы!

Қоперник рассеянно покивал чему-то и вдруг предложил:

— Давай теперь лучше водки выпьем?

— В последний раз?

— Не знаю... Может быть — и в последний...

— Тогда давай, — улыбнулся Сечкин. — Я тут как раз неподалеку одно местечко заприметил...

И первым начал выбираться из толпы...

...Жены Сечкина дома не оказалось. Вместо нее была записка: «Я в клубе». И все.

Қоперник прочел ее, спросил:

— Почему это она не пишет, что «целует»? Идем! — сурово сказал он. — Идем в этот клуб, я узнаю, почему она не хочет целовать моего друга?!

— Погоди! — остановил его Сечкин. — Вот придет, уговорю ее, и поедем!..

— Уговаривать — ни в коем случае! — запретил Қоперник. — Их силой брать надо! — И поинтересовался: — У тебя плащ-палатка есть?

— Нет.

— Напрасно! Каждый муж должен иметь плащ-палатку! Завернул жену — тащи куда хочешь!

— А твои-то тогда чего ушли?

— Вот поэтому! — пояснил Қоперник. — Плащ-палатки не было.

Он задумался. Потом спросил:

— В любви-то ты хоть что-нибудь понимаешь?

— Все понимаю, — ответил Сечкин. Искоса глянув на понурую позу своего нового друга, он прошел к патефону, накрутил ручку, сказал: — Вот... поверяю тебе свою самую любимую секретную песенку!..

Отыскав какую-то пластинку, он положил ее на диск, опустил сверху иглу.

Певица запела:

Там, за седьмой горою,
Там, за небесной тучей,
Не знаю, наяву или во сне,
Живет мой принц прекрасный,
Немного невезучий,
И каждый день, и каждый день
Вздыхает обо мне...

Қоперник поднял тяжелую голову, изумленно сказал:

— Так это же про меня!

— Про всех! — сказал ему Сечкин. — Садись!.. — и протянул половую щетку.

Сам он уже сидел верхом на швабре. С началом нового куплета он взмахнул рукой и поскакал вокруг стола. Қопернику это понравилось. Он тоже перекинул через щетку ногу и помчался следом. Наращивая темп, певица продолжала:

И каждый день упрямо,
И так — до самой смерти —
Пришпоривает быстрого коня!
И все кусты сирени
На всей земле, поверьте,
Он оборвал, он оборвал,
Представьте, для меня...

— Сирень?! — закричал Қоперник. — Где сирень?!

Сечкин указал ему на горшок с кактусами. Его друг схватил со стола портняжные ножницы.

— В такт! — сразу закричал Сечкин. — В слова старайся!..

Қоперник азартно защелкал ножницами...

— «Он оборвал, он оборвал, — вторила ему певица, — представьте, для меня!..»

Қактусы летели в клочья...

— Валяй! — продолжая скакать, хохотал Сечкин. — Круши!... На целине настоящую сирень посадим!..

— Точно! — мчась за Сечкиным, ликовал Коперник.

В этот момент вошла жена Сечкина.

Оба разом сели друг подле друга на стулья. Тяжело переводя дыхание, настороженно уставились на нее, продолжая держать свои щетки.

Она остолбенела.

...И вдруг начала хохотать. Долго, почти до слез.

Қоперник встал, торжественно произнес:

— Принцесса!.. С вашим супругом мы сегодня имеем право скакать даже на голове: завтра мы оба уезжаем в Африку!

— Через десять дней, — поправил его Сечкин.

Жена тотчас смолкла.

— В степь! — провозгласил Коперник. — Наперекор всем волкам и буранам! Перепахивать землю, сажать сирень и бросать ее к вашим ногам вместе с грудами первосортной пшеницы!

Жена очумело помотала головой, спросила:

— Кто это?

— Коперник, — ответил Сечкин.

— Что он говорит?

— Правду. Я, Санек, направление получил...

— Куда?

— На целину.

Жена сразу села. Потом тихо произнесла:

— Ты это... серьезно?

Сечкин молча протянул ей направление. Она взяла его, прочла. Опять помотала головой:

— Нет... чепуха какая-то! Только поженились... А я?.. Меня ты спросил?

— Вот, спрашиваю, — ответил муж.

— Нет, ничего не понимаю! Все было хорошо — и вдруг...

— Поедешь или нет?

Коперник проговорил:

— Не может быть, чтобы во всем вашем поселке не было ни одной плащ-палатки?!.

— Погоди,— остановил его Сечкин и повторил: — Поедешь?

— Зачем? — тихо спросила жена. — Дояркой работать?!.

— Правильно! — одобрил Коперник. — Отчизне нужен не только хлеб, но и молоко!

Жена мучительно произнесла:

— Чего тебе здесь-то не хватает?!.

— Он коммунист! — опять ответил ей Коперник. — И ему плевать на все кактусы! А я — комсомолец!..

— А на меня?.. — обернулась жена к Сечкину. — На меня — плевать тоже?.. На институт, который я еще не кончила? На работу... Так?..

Сечкин снова спросил:

— Поедешь или нет?

Жена вдруг заплакала. Беззвучно, изо всех сил пытаясь сдержаться.

Муж тяжело выговорил:

— Ясно...

Жена вскочила и выбежала в спальню.

Коперник растерянно стоял посреди комнаты.

Сечкин поглядел на него, сказал:

— Помой в тазу ноги и ложись спать.

Его друг подавленно кивнул...

Ерошин вышел из подъезда ЦК КПСС — и вдруг увидел большого грузного казаха в белых бурках, окруженного группкой мужчин.

— Ерошин?! — окликнул его казах.

— Товарищ Кемелов! — бросился к нему Ерошин.

— Володька! — Они обнялись. — Ты тоже? А куда?

— В Кустанайскую область, секретарем райкома.

— Сейчас переиграем! — тут же решил Кемелов. — Поедешь ко мне. Знакомьтесь, ребята! — Кемелов представил Ерошина своим товарищам: — Владимир Ерошин, танкист, был комбатом в нашей дивизии. А это все наши, казахстанцы, из казаков Горькой линии...

— Спиглазов Иван, — представился первый мужчина.

— Спиглазов Степан, — эхом повторил другой.

— Семен Спиглазов, — заключил третий.

Ерошин в изумлении вытаращил глаза. Кемелов раскатисто захохотал, потом объяснил:

— У них там в Зеренде полстаницы — Спиглазовы, остальные — Светличные!.. После войны в столицы подались, а теперь вот на родину возвращаются....

Ерошин протянул руку четвертому, тот сухо отрекомендовался:

— Кусаков.

— Михаил Петрович, — благодушно приобнял Кусакова за плечи Кемелов, — переиграй Ерошина ко мне!..

— Вас куда направили? — переспросил у Ерошина Кусаков — очевидно, работник аппарата ЦК.

— В Кустанайскую область, — повторил Ерошин.

— Туда и поедете, — бесстрастно сказал

работник аппарата. — Партийная дисциплина обязательна для всех.

И, повернувшись, вошел в подъезд ЦК. Кемелов решительно пошел за ним...

22 февраля 1954 года, 23 часа 00 мин.

...Тысячи москвичей пришли проводить первые отряды покорителей целины. Вагоны были украшены лозунгами и транспарантами. На перроне там и тут были расставлены прожектора, партикабли, операторские краны — работала кинохроника...

С трибуны кто-то горячо убеждал всех в том, что на целину едут «не к теще на блины».

Потом на помосте появился чернявый человек и объявил, что дарит отъезжающим добровольцам новую, посвященную им песню.

Он взмахнул руками — и оркестранты, глядя в листки с нотами, заиграли, а композитор запел странным срывающимся голосом, и все вначале засмеялись, но вскоре весь перрон дружно подхватил припев новой песни:

Едем мы, друзья,
В дальние края!
Станем новоселами
И ты, и я!..

С трудом пробившись сквозь бурлящую толпу, Ерошин и Кемелов подошли, наконец, к своему вагону.

Поднявшись в тамбур, Ерошин оглянулся и окинул взглядом волнующееся море голов на праздничном перроне...

...Мерно постукивали на стыках колеса, изредка протяжно гудел паровоз.

Ерошин и Кемелов расположились в купе международного вагона. Ерошин курил и неотрывно глядел в темное окно, а Кемелов домовито раскладывал на маленьком столике нехитрую снедь.

— Бросай курить, — сказал он Ерошину. — Чай будем пить... Ты казы ел когда-нибудь?

Ерошин отрицательно помотал головой.

— Попробуй, — предложил Кемелов, — казахская колбаса из конины. Домашняя. Осталось немного, отец в дорогу дал...

Ерошин взял кусок колбасы, пожевал, отхлебнул чаю и сказал:

— Я тоже на днях был у отца, в деревне... Они там скот на веревках подвешивают — оголодал от бескормицы. Люди из деревни уходят...

— Ну, сейчас, после сентябрьского Пленума, народ в деревнях воспрял духом,— возразил Кемелов. — А вот когда поднимем целину...

— Целину мы, конечно, поднимем!.. — воскликнул Ерошин. — Но ведь и здесь все начинает валиться!.. Пора бы и Центральной полосе дать побольше удобрений и тракторов.

— Так... — сказал Кемелов. — Значит, говоришь — удобрений и тракторов? — Он сдвинул в сторону стаканы с чаем и еду, достал из кармана карандаш. — Ну что ж... Начнем с удобрений!.. Сегодня сельское хозяйство получает около 7 миллионов тонн минеральных туков, — Кемелов быстро писал цифры на оберточной бумаге. — А нуждается в 37-ми! Это — как минимум, чтобы можно было обойтись без целины! Но для получения этого минимального количества удобрений надо затратить на строительство химкомбинатов... более с т а м и л л и а р д о в рублей! — Карандаш сломался, порвав бумагу. — При этом на строительство уйдет не менее д е с я т и л е т! А хлеб нужен сегодня! Что уж тут скрывать: тяжко сейчас в стране, плохо живем... А на целине в первые пять-шесть лет мы, бесспорно, будем получать хорошие урожаи — без всяких удобрений! — продолжил Кемелов. — Этим самым дадим передышку центральным районам, они смогут увеличить производство картофеля, сахарной свеклы, льна и других культур. Так что от того, как мы с тобой сработаем на целине, зависит и жизнь в твоей деревне! А пока туго, очень туго...

...В трескучем сорокаградусном морозе оглушительно грянул духовой оркестр.

«Слава первопроходцам!»

«Даешь целину!»

«Ваш подвиг останется в веках!»

Эти приветствия и музыка предназначались эшелону добровольцев-целинников, который только что прибыл на маленький разъезд в целинной степи.

Из него высыпали люди, в основном — молодежь. Некоторые были легко, по-городскому, одеты: в демисезонных пальто, в ботинках. Хватив обжигающего холода, эти сразу полезли обратно, но большинство осталось на насыпи.

Сечкин, за ним Коперник, тетя Вера, улыбающийся аспирант Струнников тоже сошли с поезда.

За плечами у Сечкина висел видавший виды вещмешок, в правой руке он держал фибровый чемоданчик, а левой прижимал к себе обернутый в клеенку рулон — заветную подшивку газет.

Коперник воздел над головой руку и, точно заезжая знаменитость, помахал ею.

Все пространство между путями и несколькими мазанками было запружено народом: встречать новоселов съехались жители окрестных аулов и станиц.

Приехали кто на чем — на машинах, на лошадях, на верблюдах...

Вокруг, до самого горизонта, из конца в конец простиралась бесконечная, ровная, как стол, степь...

На помосте наспех сколоченной трибуны переминались с ноги на ногу, пряча в воротники красные лица, несколько полузамерзших людей. Это было все партийное и советское руководство вновь образованного района.

— Товарищи! — хрипло раздалось из колокола-репродуктора.

Говорил председатель райисполкома Мураталиев:

— Мы рады приветствовать вас на казахстанской целине!

— Ур-ра-а-а!.. — несколько сотен голосов старожилов сотрясли тишину степи и взлетели густыми клубами пара.

— Митинг, посвященный приезду покорителей целины, — произнес тот же охрипший голос, — считаю открытым! Слово имеет секретарь районного комитета комсомола Камшат Сатаева!..

— Товарищи! — прозвенел в морозном воздухе крепкий девический голос. — С вашей помощью нам предстоит вспахать и засеять территорию, равную половине всей площади пшеницы в США; сумму площадей, занятых этой культурой в таких житницах мира, как Канада и Аргентина!.. Это великое дело, товарищи!.. И мы его сделаем!..

— Даешь целину-у-у! — восторженно завопил Струнников и бросился с распростертыми объятиями к ближайшему казаху.

И следом за ним все — и гости и хозяева — пошли навстречу друг другу...

Все перемешались в этой радостно галдящей толпе: русские и казахи, украинцы и грузины, прибалты и армяне...

Разноязыкая речь носилась над толпой.

— Новый Вавилон! — провозгласил Коперник.

А вокруг настороженно молчала бескрайняя степь...

...Уставившись в карту нового района, Ерошин сидел в кабинете секретаря обкома Кемелова.

— ...Қырыккудук... Египдиколь, — с трудом читал он непривычные названия населенных пунктов. И вдруг радостно улыбнулся. — О! Алексеевка!

Кемелов рассмеялся.

— Площадь этого района большая? — спросил озабоченно Ерошин.

— Средняя. Можно разместить Голландию, Бельгию, Люксембург, ну, и парочку департаментов Франции, не больше...

— Та-ак... — ошеломленно протянул Ерошин.

— Тебе просто повезло!.. — с воодушевлением продолжил Кемелов. — Новый район — это же как чистый лист: никаких старых грехов, все начинаешь сам, наново! Сам ошибешься — сам и поправишь! Это — как новый плацдарм!..

— Новый плацдарм — это, значит, палатки и землянки... Отсутствие коммуникаций и связи, отрыв от второго эшелона, от службы тыла... В мирное время люди будут жить как на фронте. И не один-двое, а сотни, даже тысячи... И не день-другой, а полгода, год?!.

— Ну, Володя, на фронте все-таки было труднее... Это ж не трижды за день в танке гореть, как ты под Прохоровкой...

— Гореть в день три раза — это еще ничего, терпимо... А вот гореть каждый день в течение года — это!.. — Ерошин помолчал, потом махнул бесшабашно рукой и сказал просто: — Ладно, я готов.

— Машина у подъезда!

Оба рассмеялись.

— Еще на будущий райком выделили... — Кемелов заглянул в список, — машинку пишущую — одну, бумагу — три пачки, копирку — полпачки. Копирку береги. — Он улыбнулся, широко развел руки. — Это все, что пока можем...

— Ну я пошел, — сказал Ерошин.

Кемелов подошел к Ерошину и обнял его...

Сверкая на солнце снегом, навстречу тянулась бескрайняя степь.

Трактор тащил на прицепе красный товарный вагон, поставленный на полозья из рельсов.

Высунувшись из раскрытых дверей вагона, запахнувшись в тулупы, Сечкин, Струнников и Коперник обозревали неоглядный белый простор.

Тетя Вера ехала в кабине.

— Местный будешь? — спросила она тракториста.

— Костромской я, — окая, ответил парень, — волгарь, значит... подзаработать приехал.

— Ну, ну, — улыбнулась тетя Вера.

Струнников и Коперник неумело, но во всю мочь распевали:

— Из-за острова на стрежень,
На простор степной земли,
Выплывали расписные
Степки Сечкина челны!..

Сечкин молчал и улыбался...

И если бы мы поднялись выше, то увидели бы целый океан ослепительного снега. Он нигде не кончался. Трактор в этом пространстве казался крошечной точкой. Но песня звучала:

— На переднем Степка Сечкин!
Распрощался он с княжной...
С целиной справляет свадьбу!
Деловой, но озорной!..

И все вдруг связалось — разудалые голоса этих людей и необъятная ширь нетронутой степи...

...Дверь открыл средних лет казах, сказал Ерошину:

— Проходи.

Ерошин вошел и увидел несколько мужчин и девушку. Они ужинали. На столе были расставлены консервные банки: тушенка, бычки в томате, треска в масле, китайские консервированные компоты.

— Здравствуйте,— сказал Ерошин.

— Здрасьте, — ответили ему.

— Садись, ешь, — сказал Ерошину казах.

Ерошин сел, ему пододвинули еду, и он начал есть.

— Ты кто? — спросил казах.

— Ерошин Владимир Петрович, — ответил Ерошин, наваливая тушенку на кусок хлеба. — Назначен председателем бюро по организации нового района.

— А я — Мураталиев, председатель райисполкома, — сказал казах. — Исполняю обязанности, — поправился он, — до выборов. Вот районная культура, — председатель кивнул в сторону худенького молодого человека, единственного из всех в галстуке. — Камшат Сатаева — комсомол, — председатель показал на девушку со смелыми, широко распахнутыми глазами. — Это райком профсоюза, — грузный мужчина улыбнулся Ерошину. — Это Кашкин — районная милиция, — Ерошину кивнул самый маленький мужчина в накинутом на плечи армейском полушубке. — Это финансы и собес... Советская власть почти в сборе...

— Очень хорошо,— сказал Ерошин.— Вопросов много, сейчас мы их и обсудим.

— Извините, — сказал Кашкин, — ваши документы...

...На рассвете трактор остановился, сотрясаясь от работающего на малом газу мотора.

Тракторист спрыгнул на снег. За ночь, проведенную без сна, его обожженное морозом, обветренное лицо потемнело.

Достав из кармана компас, он положил его

на ладонь и напряженно уставился на дрожащую стрелку.

Сечкин выпрыгнул из вагона, размял затекшие ноги, спросил:

— Чего встали?

— Да вроде уже приехали, — ответил волжанин.

На снег соскочили Коперник и Струнников.

— Может, чуть в сторону? — бормотал тракторист, внимательно оглядывая окрестности. — Тут где-то река должна быть...

Вокруг простиралось холодное безмолвие снежной пустыни. Ветер гнал по степи колючий снег. Сухая поземка, крутясь и извиваясь, хлестала по лицам, проникала под одежду.

— Хорош солнечный Казахстан, ничего не скажешь! — воскликнул Коперник.

— А почему вы точно не знаете? — строго спросил Струнников тракториста.

— Ты бы знал?! — досадливо отозвался тот. — По азимуту едем!..

Сечкин, ушедший за это время вперед, вдруг крикнул:

— Да вот же она!

Все бросились к нему.

Впереди тускло поблескивал лед реки. В ширину она была метров шестьдесят. В пойме реки, заросшей кияком, спокойно пасся табун лошадей, добывая корм из-под снега.

Тракторист вгляделся в темные проталины, сказал:

— Вы давайте пешком, а я потихоньку... Как-никак — март месяц! Треснуть может!..

Так и сделали. Сечкин, Коперник, тетя Вера и Струнников цепочкой перешли на другую сторону реки, собрались на берегу в кучку.

Трактор, волоча за собой вагон, осторожно выехал на лед.

Открыв кабину, волжанин стоял на подножке и вел машину одной рукой — на тот случай, если лед треснет, он готов был тотчас выпрыгнуть...

...В это время на далекий пригорок в степи выехали два всадника.

Это были казахи-табунщики. Неторопкой рысью они направлялись к табуну, пасшемуся в пойме реки.

Молодой вдруг вскинул руку, показывал в сторону трактора, медленно ползущего по льду.

Старик остро вгляделся из-под лисьей шапки, резко вскрикнул, ожег коня камчой — и во весь опор поскакал к реке. Молодой — за ним...

...Лед не треснул, а сразу проломился. Прямо посреди реки.

Волжанин мигом сиганул прочь с трактора, но промазал мимо тверди и плюхнулся в образовавшуюся полынью.

Струнников тут же сорвался с места и первым бросился к реке. Сечкин, лихорадочно соображая, что делать, оглянулся, крикнул тете Вере:

— Платок!..

Она быстро сорвала с головы свою шаль.

С платком Сечкин и Коперник побежали следом за Струнниковым.

Бешено хлестали коней табунщики, спеша на помощь.

Струнников на ходу размотал с себя шарф и, с разбега вскочив на большую льдину в полынье, бросил один конец трактористу.

Тот уцепился за шарф, стал подтягиваться к льдине.

Аспирант изо всех сил тащил из воды волжанина. Сделав отчаянное усилие, он выволок его на лед, но сам вдруг поскользнулся и, нелепо взмахнув руками, сорвался в полынью, сразу скрывшись под водой.

Подбежавший Сечкин с ходу сбросил полушубок и пимы, с помощью Коперника крепко привязал один конец платка к брючному ремню — и прыгнул за Струнниковым, стараясь разглядеть и поймать его под водой.

Коперник мертвой хваткой вцепился в другой конец длинного платка, удерживая Сечкина в бурлящем потоке реки. Тетя Вера села на лед, обхватив Коперника за ноги.

Голова аспиранта на миг показалась у дальнего края полыньи, руки судорожно скользнули по острой кромке — и тут же течение утащило его под лед...

...Голый, укутанный в тулуп Сечкин сидел в казахской мазанке, неподвижно глядел на яркий огонь керосиновой лампы...

Рядом с ним, понурившись, примостился Коперник. Тихо, неутешно плакала тетя Вера. Полуголый волжанин ничком лежал на одеялах, а молодой табунщик усердно, безжалостно растирал его, смазав руки и спину курдючным салом.

— Мне бы внутрь чего-нибудь... — шепотом попросил волжанин, — погреться...

— Спиртом не греемся, — отрезал табунщик и встал.

Снял висевший на крючке грубый свитер, кинул волжанину, приказал:

— Надевай!

Потом достал целый мешок баурсаков, высыпал их на круглый низенький стол.

— Мирас! — послышался снаружи голос старика.

Парень вышел.

В мазанке было тепло, тихо. Изредка доносилось ржание лошадей. Пол был в несколько слоев застелен кошмами, на стенах висели самотканые ковры.

Вернулся Мирас, поставил перед гостями чай, сахар и масло.

Отрешенно глядя на огонь, Сечкин попрежнему не двигался. Тихо плакала тетя Вера...

...Рано утром Сечкин вышел из мазанки во двор. С рулоном в одной руке, с топором — в другой. Большой гвоздь он зажал в зубах. Небольшой, всего из десятка домов, аул просыпался. Тут и там над крышами курились дымки, во дворах уже хлопотали по хозяйству жители.

Оглядевшись, Сечкин прошел к сараю, вбил в стену гвоздь, загнул его и, развернув клеенку, повесил на гвоздь подшивку газет. Верхнюю резко оборвал, как листок календаря. Потом чуть отступил, выждал паузу — и вдруг ожесточенно, яростно, с огромной силой стал колотить по газетам кулаком, сотрясая весь сарай...

...Захрапели и сбились в кучу лошади в загоне.

Мирас, очищавший снег с крыши сарая, испуганно ухватился за кровлю.

...На стук из мазанки встревоженно выскочили Коперник и тетя Вера — и замерли в дверях, глядя на Сечкина.

Сечкин все бил и бил.

И по лицу его струились то ли капли пота, то ли слезы...

...Очередное заседание Пленума ЦК КП Казахстана шло к концу.

Выступал приехавший из Москвы академик Исидор Степанович Касьянов.

— Товарищи дорогие, — говорил он, — я коротенько, не буду долго задерживать ваше внимание! Все, по-моему, ясно и понятно!..

Зал одобрительно загудел.

— Так вот: я должен был доложить вам рекомендации Академии сельскохозяйственных наук по обработке целинных и залежных земель. Но они уже опубликованы в центральной прессе, к примеру — в газете «Сельское хозяйство» за 23 января сего года. Все вы грамотные, газеты читаете — так чего же я буду зря воду в ступе толочь?!

В зале рассмеялись. Академик был симпатичен и прост.

— Считайте, что эти рекомендации — теперь инструкции, а их выполнение — залог успеха! За работу, друзья! — закончил Касьянов и сел.

Председательствующий, второй секретарь ЦК КП республики Веденин, объявил:

— Слово имеет товарищ Игнатьев, заместитель директора Казахского института земледелия.

На трибуну из зала поднялся человек лет сорока пяти. Некоторое время он стоял молча, собираясь с мыслями, потом заговорил тихо и неофициально:

— В пустынях Азии археологи обнаруживают целые города, а вокруг этих городов — древние следы высокоразвитого сельского хозяйства. Все это похоронено под мощными пластами нанесенного песка. Может быть, и на месте Сахары когда-то колосились нивы... И все эти бедствия были порождены неразумной, легкомысленной деятельностью человека!..

Лица всех сидящих в зале и в президиуме были обращены к Игнатьеву. Шепот и разго-

воры стихли. Потому что еще никто не упреждал свое выступление такими словами.

— А земля не прощает легкомыслия, — продолжал Игнатьев, — рано или поздно она мстит за себя! И делает это жестоко!

Сидящие рядом в зале Ерошин и Кемелов переглянулись.

— Что это вы, товарищ Игнатьев, рисуете какие-то апокалипсические картины?! — не выдержал и прервал Игнатьева Коровин. — Пугаете нас, что ли?

— Я не пугаю,— ровно возразил Игнатьев,— я призываю к осторожности. Хотя понимаю, что такие призывы кажутся неуместными, когда все так «ясно и понятно», — покосившись на академика, он замолчал.

— Ну что вы,— сказал Веденин,— кто же возражает против осторожности? Продолжайте.

Академик Касьянов быстро написал какую-то записку и передал ее Веденину.

Игнатьев продолжал:

— К нам едут люди, не знакомые с особенностями нашего края. Едут с самыми лучшими намерениями. Но если они станут здесь «с энтузиазмом» применять по шаблону традиционные агроприемы, возможны самые непредвиденные результаты... Вообще, я думаю, что освоение больших массивов целинных земель может многое изменить в существующей системе земледелия. Поэтому нужны эксперименты, опыты, пробы — и все это здесь, на целине, а не в столичных кабинетах, лабораториях и академиях, пусть даже самых лучших!

Игнатьев сошел с трибуны.

— Слово для справки просит товарищ Касьянов, — объявил Веденин, глядя в записку.

Академик Касьянов встал, светясь улыбкой.

— Товарищи! Сообщаю вам, что в районе целинных земель решено создать новый научный центр! И на пост директора академия рекомендовала Сергея Васильевича Игнатьева!..

Игнатьев остановился на полпути к своему месту, озадаченный столь неожиданным поворотом дела, а Касьянов, разведя руки в стороны, с неподдельной искренностью сказал всему залу:

— Признаться откровенно, я был против кандидатуры товарища Игнатьева... Теперь вижу, что ошибался.... Кто-кто, а уж Сергей Васильевич целину в обиду не даст!..

Раздались аплодисменты. И непонятно было, кому аплодировали — Игнатьеву или Касьянову...

...Игнатьев, окруженный небольшой группкой продрогших сотрудников, стоял посреди захолустной опытной станции — месте будущего института.

Три глинобитных домика. Радиоантенна. Метеоплощадка. Бочка с горючим. Движок... Больше ничего...

Один из сотрудников — Калашников — давал пояснения:

— Что сказать о самой станции?.. Основана в 32-м году. С тех пор существенных изменений не произошло.

Протяжно сигналя, к станции подъехал грузовик-водовоз.

Сотрудники — кто извинившись, кто нет — сразу бросились по домам...

Выбежав с ведрами в руках, все выстроились в очередь у цистерны...

Около Игнатьева остался только один сотрудник — Айкенов.

— Воду приходится возить за 15 километров, — объяснил он.

— Неужели нельзя вырыть колодец? — удивился Игнатьев.

— Пресной воды здесь нет. Только соленая...

Игнатьев огорченно покивал, спросил:

— А что ж вы не идете?

— Я холостой. Мне запаса на три дня хватает.

— Ну что ж, — сказал Игнатьев, — тогда давайте пока осмотрим лабораторию.

Вслед за Айкеновым он вошел в одну из мазанок...

...Подслеповатое грязное окошко, стол, табурет, шкаф с пропыленными подшивками сельскохозяйственных журналов, лопата, бур, термостат, резиновые сапоги в углу — вот все, что составляло оборудование лаборатории.

Игнатьев заглянул в сушильный шкаф, по-

трогал термостат, весы и, сдвинув в сторону коробочки бюксов и колбы с растворами, присел к столу.

— Отлично! — сказал он. — Здесь типичные, просто классические условия зоны рискованного земледелия! Лучшего места для института не стоит и искать. Можно сразу приступать к работе...

— Разрешите? — спросил Калашников и, пригнувшись, вошел в лабораторию. — Сергей Васильевич, я к вам... — Он запыхался, говорил прерывисто. — Вот... заявление... подпишите, пожалуйста...

Он протянул Игнатьеву листок, тот предложил Калашникову сесть и уткнулся в заявление.

— Можно закурить? — спросил Калашников.

Игнатьев кивнул. Калашников свернул цигарку, закурил.

— Увольняетесь? — удивленно вскинул на него глаза Игнатьев.

— Да.

— Могу я узнать причины?

— Причины?.. Вы же их видели...

— И все-таки?

Калашников горько усмехнулся:

— Я старший научный сотрудник, а курю махорку. Иногда мне даже не верится, что где-то есть города, витрины магазинов, театры, троллейбусы!.. Подпишите, и до распутицы я успею отсюда убраться...

— А если не подпишу?

— Отработаю двухнедельный срок — и уеду. Закон на моей стороне...

Игнатьев в упор посмотрел на Калашникова:

— А если я вам скажу, что через пять-шесть лет на месте этой станции будет стоять гигантский научный центр с новыми корпусами, библиотекой, лабораториями, испытательными комплексами и фитотроном — вы мне поверите?..

— Поверю, — равнодушно ответил Калашников, — и уеду.

— Но почему?!

Калашников глубоко затянулся, выпустил дым.

Прищурившись, посмотрел на Игнатьева, спросил:

— Вы позволите быть совершенно откровенным?

Игнатьев кивнул.

— Дело, конечно, не в махорке и троллейбусах... — начал Калашников. Он помолчал, как бы набираясь решимости, и продолжил: — Вот вы собираетесь строить институт... С громким названием — «Целинного земледелия». Говорите — пять-шесть лет?.. Да за это время распашут всю целину! Уже в ближайшее время намечено распахать 13 миллионов гектаров! — Он говорил все возбужденнее, от былого равнодушия не осталось и следа. — К тому времени, когда вы построите институт и выработаете — не сомневаюсь! — идеальные рекомендации, здесь такого наворочают — сам черт не разберет!.. Не дай бог, повторится канадская катастрофа — а она возможна! — с вас же первого спросят, и уличат в научной несостоятельности! Институт ведь к тому времени уже будет создан — вам, значит, и отвечать! — Он вскочил, заходил по тесной лаборатории. Зазвенели склянки в шкафу. — Надо было сначала создать институт, продумать все — а потом уж и осваивать! Так нет же — «давай-давай!»... — Он подошел вплотную к Игнатьеву, наклонился к нему и заговорил чуть ли не в самое ухо: — Участвуя в создании института, вы создаете только видимость научной подготовленности и обоснованности! Вы должны были кричать: «Остановитесь! Мы не готовы к освоению такого масштаба! Не торопитесь хотя бы!». — Калашников выпрямился, отошел от Игнатьева и сел. Лицо его снова приняло равнодушное выражение. — И кончится все тем, что вы с ученым видом будете обосновывать провалы и, как о торжестве научной мысли, трубить о случайных удачах... — закончил он. — По-моему — это научный авантюризм, и если даже он закончится успешно — я в нем участвовать не намерен... Как вы-то пошли на это, не понимаю?!

Калашников замолчал, запыхтел цигаркой.

Некоторое время Игнатьев сидел молча, глядя на свои сцепленные руки. Потом поднял

на Калашникова пронзительные глаза, тихо сказал:

— Народу хлеб нужен... Это вы понимаете?!.

— Понимаю, — спокойно ответил Калашников. — А мне нужна чистая совесть.

— Чистенькая... — поправил Игнатьев. — И умытые руки стороннего наблюдателя...

— Как вам угодно, — Калашников встал. — Подпишите.

— Ну что ж, не смею удерживать,— Игнатьев взял заявление, широко подписал его. — Уезжайте. Но помните: это был ваш звездный час, и вы его не узнали! Вы могли стать у истоков прициппиально нового земледелия! Такие предложения судьба не делает дважды... Прощайте!

Калашников взял заявление, поклонился и вышел.

Игнатьев устало посмотрел в лицо молчавшего все это время Айкенова, спросил:

— Вы ведь тоже курите махорку?..

— Да... — улыбнулся Айкенов.

— А где же ваше заявление? Если хотите — можете тоже уезжать!

Айкенов спокойно ответил:

— Нет, не хочу... Эта мазанка — дом моего отца...

Все районное руководство спало в одной комнате. Камшат Сатаеву от мужчин отделяла только занавеска, сооруженная из двух простынь, и плащ-палатка.

Дверь распахнулась, вошел молодой парень-казах.

— Кто секретарь райкома? — громко спросил он.

— Я,— сказал Ерошин, зажигая подвесной фонарь. — И потише — люди спят.

За занавеской у Сатаевой тоже затеплился свет.

— Я из «Кантемировского», проездом, — сказал парень шепотом. — Просили передать: в соседнем, «Семеновском», совхозе — полный завал! Третий день никто не работает...

Ерошин молча начал натягивать сапоги.

— Ясно, — сказал он.

— Ну я пойду? — сказал парень.

— Идите. Спасибо, — сказал Ерошин.

Из-за простыни вышла уже одетая Камшат.

— Я с вами, — сказала она.

— Спи, — сказал ей Ерошин.

— Я все равно поеду! — сказала Сатаева. — Это и мой долг...

«Газик» медленно пробирался по дороге, на которой снег был уже перемешан с грязью. Ерошин сам вел машину.

— Владимир Петрович, — спросила Сатаева, — а почему вы сами водите машину? Мне кажется, это... не очень даже и прилично...

— Почему же? — спросил Ерошин.

— Ну... Вы вот умеете, а другие, может, не умеют...

— Пусть учатся! Невелика наука. В цирке медведей учат ездить на мотоцикле!.. Так ведь можно дойти до того, что и на своих двоих будет считаться неприличным ходить! Начальников, как богдыханов, носить будут!.. Будь моя власть — всех начальников заставил бы научиться водить машину!..

Впереди поперек дороги раскинулась большая, прихваченная по краям тонким ледком, лужа.

Ерошин переключил скорость, рванул машину вперед, рассчитывая с ходу преодолеть водную преграду.

Подняв фонтаны брызг, «газик» влетел в лужу — и остановился посредине.

Ерошин опять переключил скорость, стал раскачивать машину вперед-назад, но раскисшая под водой дорога крепко держала «газик».

— Все! — зло сказал Ерошин и ударил кулаком по баранке. — Сели...

— Не огорчайтесь, — утешила его Сатаева, — ведь даже у медведей в цирке бывают неудачи...

Ерошин покосился на нее, ничего не сказал, вышел из машины — и охнул от неожиданности: вода была выше колен.

Пройдя к передку машины, Ерошин поднял капот, открыл краник радиатора и спустил воду.

Потом вернулся, взял с заднего сиденья свой вещмешок и сумку Камшат.

— Что будем делать? — поинтересовалась Сатаева.

— Пойдем пешком, — сказал Ерошин. — Осталось немного, километров... — он прикинул,— девять — двенадцать.

Обойдя «газик» сзади, он открыл дверцу и протянул руки Сатаевой.

— Что?.. — не поняла Қамшат.

— Перенесу, — пояснил Ерошин. — Лучше одному намокнуть, чем двоим!..

— Я и сама могу! — сказала Қамшат, решительно выставила из машины ногу в коротком резиновом ботике, шагнула, тут же набрала полные ботики воды и провалилась бы по пояс, если б не Ерошин.

— Давай уж! — приказал он и подхватил Қамшат на руки. Она невольно обняла его за шею.

Осторожно ступая, стараясь не поскользнуться, Ерошин бережно нес Қамшат через водное пространство.

Краем глаза он видел совсем близко полуоткрытые губы Қамшат, ее дыхание жгло ему щеку... Но смотрел он только под ноги.

А Қамшат смотрела на него. Она впервые так близко видела его крепкую шею, тяжелый небритый подбородок и стального цвета глаза. На руках этого упрямого, неулыбчивого человека ей было так спокойно и хорошо, что она незаметно для себя опустила голову на его плечо...

Лужа кончилась. Ерошин остановился и взглянул на Қамшат, не торопясь опускать ее на землю.

Взгляды их встретились — и Сатаева сразу отпрянула, вырвалась из объятий Ерошина и быстро зашагала вперед, размахивая сумкой.

Закинув вещмешок за спину, Ерошин пошагал следом...

...Вечером Ерошин барабанил кулаком в дверь директорского вагончика.

— Кто? — спросили из-за двери.

— Ерошин.

Звякнули засовы. Дверь открыл директор совхоза, молодой человек в ватнике и полушубке. Ерошин и Сатаева вошли.

На столе были разбросаны бумаги, остатки еды, на кровати лежала молодая женщина, укрытая одеялами и пальто. Она посмотрела на вошедших и отвернулась к стенке.

— Маша, — сказал директор, — к нам гости...

— Иди ты, — ответила женщина, не оборачиваясь.

Сатаева медленно опустилась на пол. Ерошин подхватил ее на руки, перенес на топчан.

— Горячего чаю или водки! — приказал он.

— Ничего не хочу... — сказала Сатаева. — Ног не чувствую, будто нет их...

Директор суетился: зажег керосиновую лампу, начал накачивать примус.

— Растереть надо... Шерстяное что-нибудь есть? — спросил Ерошин.

— Маша... — начал было снова директор.

— Отстань ты от этой клуши! — оборвал Ерошин, сдернув с его шеи шерстяной шарф.

— Кто клуша, кто?! — женщина тут же поднялась с постели.

Но Ерошин уже ни на кого не обращал внимания. Присев около Қамшат, он стащил с ее ног ботики — и остановился в растерянности, не зная, как быть дальше: ноги Сатаевой были обтянуты рейтузами...

— Снимай, — наконец, приказал он Сатаевой.

— Что снимать? — не поняла Қамшат.

— Ну, как это у вас называется... рейтузы!

— Никогда, — сказала Қамшат. — Ни за что!..

Жена директора подошла, молча взяла из рук Ерошина шарф, знаком приказала ему отвернуться, помогла Қамшат снять рейтузы и сама начала растирать ей ноги шарфом.

— Что тут у вас случилось? — Ерошин повернулся к директору.

— Бунт, — сообщил директор. — Третий день никто на работу не выходит. Все хотят уезжать...

— Пошли! — сказал Ерошин и направился к выходу...

...В большой палатке сбилось около сорока мужчин. В центре была установлена печка, сделанная из бочки.

Ерошин и директор вошли.

Директор на всякий случай держался за спиной Ерошина.

— Начальство приехало... — произнес кто-то издевательски лениво.

— Не приехало, а пришло! — сказал Ерошин.

Он прошел к печке, сел, начал стягивать сапоги. Сняв, поставил их напротив огня, размотал портянки, босиком прошел к двери, за порогом выжал их, вернулся к печке, подбросил сушняка и начал сушить портянки.

За ним внимательно наблюдали.

— Опять собрание будет? — спросили его из глубины.

Ерошин молчал. Потом достал записную книжку и карандаш.

— Только конкретно, — сказал он, — самую суть!

— Блокнота не хватит!

— Хватит, — сказал Ерошин. — Давайте.

— Хлеба вторую неделю нет!..

— Ясно, — сказал Ерошин, — будет хлеб.

— Когда?

— Завтра, утром! Что еще?

— Зарплата еще за прошлый месяц не дадена!..

— Завтра получите, вечером.

— А чего все — завтра? Ты сегодня дай!..

— Сегодня не могу, — сказал Ерошин. — Завтра — получишь!

— Бани нет... два месяца не мылись!..

— Ставь ведро на печь, грей воду — помою!.. Что еще?!

— Ты не отшучивайся, давай баню!

— Не дам, — сказал Ерошин. — Стройте сами. Что еще?

— Здесь вообще Советской власти нет, — вышел к печке худенький молодой человек в очках. — Вот эти отобрали у меня полушубок, а никто мер не принимает! — Молодой человек показал на плотного парня в полушубке.

— Отдай ему полушубок, — сказал Ерошин.

— Не отдам, — сказал парень. — Он мне его продал, а деньги пропил.

— Я не пью, я, честное слово, не пью! — Очкарик едва не плакал.

— За сколько он тебе его продал? — спросил Ерошин парня.

— За пятьсот...

Ерошин достал из нагрудного кармана деньги, отсчитал нужную сумму.

— Возьми деньги и отдай полушубок. — Ерошин протянул деньги парню и рывком снял с него полушубок. — Что еще?

В палатке молчали.

— От имени районного комитета партии приношу извинения за те недостатки, которые еще есть по вине руководства района и совхоза. Обещаю принять все меры в ближайшие два дня. — Ерошин намотал подсохшие портянки и поднялся. — Коммунистам собраться в вагончике директора через двадцать минут. Все. Точка.

...Ерошин сидел в вагончике директора. Директор оправдывался:

— А что я могу сделать? Бухгалтер сбежал! Документация вся запущена...

Ерошин просматривал трудовые книжки и складывал их стопой. Одну книжку он отложил.

— Позовите, пожалуйста, Беляева, — попросил он.

Директор с готовностью бросился выполнять просьбу.

Сатаева спала. Ерошин поправил наброшенный на нее полушубок. Жена директора молча поставила перед Ерошиным стакан чая.

— Извини за «клушу», — сказал ей Ерошин.

— Да ладно, — отмахнулась она. — Все правильно...

В вагончик вошел худенький молодой человек в очках, которому совсем недавно Ерошин выкупил полушубок.

— Беляев? — спросил Ерошин.

— Да. Я отдам вам деньги с первой же зарплаты, — сказал он.

— Отдашь. Вот что... Ты назначаешься главным бухгалтером совхоза!

— Нет, — сказал Беляев. — Я приехал поднимать целину! — выкрикнул он. — Я хочу начать новую жизнь!..

От его криков вздрогнула и проснулась Сатаева.

— Новую жизнь начать невозможно, — сказал спокойно Ерошин. — Можно только изменить старую. И ты ее изменишь: из инспектора собеса ты станешь главным бухгалтером совхоза.

— Я буду трактористом!..

— Все хотят стать трактористами!.. Но кредитно-финансовый техникум закончил ты один!

— Я ошибся, когда стал учиться в этом техникуме! — сказал Беляев.— Я ведь имею право изменить свою жизнь? Имею или нет?!

— Имеешь... — вздохнул Ерошин. — Послушай, я ведь выполнил твою просьбу — вернул полушубок... Выполни и ты мою. Помоги. Как только найдем бухгалтера, я тебе обещаю самый лучший и самый новый трактор! А пока — бери всю документацию: завтра люди должны получить зарплату!..

Как только ушел Беляев, Камшат села на лежанке и попросила Ерошина:

— Владимир Петрович, выйдите на минутку, я оденусь...

Ерошин схватил в охапку полушубок, шапку и вышел вон.

Не успел он закурить, как к нему подошли четверо мужчин, среди них был и директор совхоза. Из вагончика вышла уже одетая Камшат.

— Товарищ секретарь райкома, коммунисты совхоза прибыли! — доложил молодой парень-казах. — Проведем партийное собрание?

— Собрания не будет, — сказал Ерошин, — будем печь хлеб! Кто умеет?..

Пришедшие молчали.

— Если бы умели — испекли... — наконец за всех ответил директор совхоза.

— Километрах в десяти отсюда — колхозный аул Кзыл-Ту, — сказала Камшат. — Там обязательно помогут с хлебом...

—...Что ж, — после короткого раздумья решил Ерошин, — заводите трактор, грузите муку!..

Тесто месили в чем только можно: в ведрах, в больших кастрюлях, в казанах и даже — в детской ванночке.

Месили Ерошин, Сатаева, директор совхоза, его жена.

Месили коммунисты совхоза.

...Месили казахи.

...Потом все лепили лепешки. Руководила пожилая казашка.

...Потом лепешки пекли.

...Ярко горела печь.

...Одна на другую лепешки громоздились в горку, все выше и выше...

...Рано утром к землянке, волоча за собой большие сани, подошел трактор.

За трактором на лошадях подскакали аксакалы. У каждого через круп лошади была перекинута туго набитая переметная сума.

Вконец измотанные, перепачканные мукой Ерошин, директор с женой и коммунисты совхоза спали в санях. Между ними, укрытая брезентом, возвышалась гора напеченных за ночь лепешек.

На шум трактора из землянки вышел плотный парень, вытаращил заспанные глаза на странный кортеж.

— Здравствуйте... — поклонился он казахам.

Те закивали, заулыбались в ответ.

— Чего это? — опасливо спросил парень у тракториста.

— Хлеб привезли... — ответил тракторист шепотом — рядом с ним дремала Камшат.

— Хлеб? — обрадованно переспросил парень — и вдруг бросился к висевшему неподалеку рельсу, заколотил в него и заорал во все горло: — Подъе-о-о-ом!..

От крика и звона проснулись коммунисты и Ерошин, Сатаева вышла из кабины трактора.

Из землянки, из палаток высыпали новоселы, окружили сани.

Ерошин широким жестом откинул брезент — и все увидели кучу свежих, румяных лепешек.

— Ура! — грянуло над поселком.

Молодой казах-коммунист поднял руки и провозгласил:

— Подходи по одному!

Каждый получал по три лепешки, затем

подходили к аксакалам, и те щедро отсыпали каждому прямо в полу или в шапку золотистых баурсаков и еще добавляли лепешек...

Плотный парень подошел с набитым ртом к Ерошину, сказал:

— А ты, секретарь, молоток!.. На, возьми...

И отдал деньги, полученные вчера за полушубок.

— Я ж пошутил!

— Я тоже, — спокойно ответил секретарь и сунул деньги в карман.

Ерошин, директор совхоза и Сатаева направились к вагончику.

Қамшат зашла внутрь, а Ерошин и директор присели на ступеньки.

— Слава богу, выкрутились!.. — вздохнул с облегчением директор совхоза.

— Еще раз доведешь совхоз до такого бардака — снимем с работы и исключим из партии! — сказал Ерошин. — Понял?

— Понял, — ответил директор.

— А теперь пошли трактор вытащить мою машину, — приказал Ерошин, и директор с готовностью бросился выполнять приказание.

Из вагончика вышла Қамшат, протянула Ерошину кружку горячего чая и миску баурсаков.

— Вот... баурсаки, — улыбнулась она, напоминая.

Ерошин взял один, попробовал.

— Вкусно, — сказал он. — Вроде пончиков. А ты?

— И я, — сказала Қамшат, взяла баурсак и присела рядом.

Ерошин долгим взглядом посмотрел на девушку, она не опустила глаз, и Ерошин вдруг увидел, как красивы эти чуть раскосые глаза, так не похожие на глаза его знакомых русских женщин...

...Игнатьев сидел в лаборатории за столом, заваленным пробирками и мешочками с зерном. В дверь осторожно постучали, ученый поднял голову.

Это был Қалашников. Он казался смущенным. Достав свое заявление, он мялся, не зная, с чего начать.

— Извините, что помешал... У меня к вам только один вопрос: с чего вы намерены начать создание института?..

— Прежде всего — экспедиция по целине, — ответил Игнатьев. — Осмотреть, ощупать своими руками всю зону освоения!.. Потом нарежем себе землицы...

— Сколько?

— Думаю, двадцать тысяч гектаров хватит...

— Двадцать тысяч?!.

— А что, мало? Возьмем 40! Ну, и начнем потихоньку...

— И под такую махину вам отпустят технику, деньги, оборудование, кадры?..

— Разумеется.

Калашников стоял ошеломленный. Потом посмотрел Игнатьеву прямо в глаза, спросил:

— Могу я порвать свое заявление?

— Конечно, — улыбнулся Игнатьев и прищурился: — Только позвольте и вас спросить — почему?

— Понимаете... не сразу ответил Калашников. — Я всегда доверял той или иной системе доказательств... А сейчас впервые поверил просто в человека.

Он порвал заявление, поклонился и вышел...

— Алихан, — говорил Ерошин, вернувшийся из поездки. — Пора выбирать из вновь прибывших — поваров, парикмахеров, портных, пекарей!.. Люди должны понять, что целина — не очередная кампания, а — навсегда!

— Владимир Петрович, — вклинился до этого молчавший Қашкин. — Повара, разумеется, нужны, но нужны и милиционеры! У меня штат на девяносто процентов не заполнен. В райотделе милиции всего два человека: я — начальник, и один милиционер! А мне нужны люди! Среди приехавших, к сожалению, есть и проходимцы... Есть случаи драк, пьянства! Ну, и... разное!

— Ищите людей, формируйте штат, — сказал Ерошин.

— Не идут! — возразил Қашкин. — Все хотят поднимать целину!

— Тоже можно понять, — вздохнул Мураталиев. — Люди подвиг приехали совершать,

а ты им: «Таскай пьяных!» И еще — зарплата у тебя в милиции маленькая...

В коридоре раздались шаги, дверь распахнулась — и в кабинет ввалился с чемоданом Василий Ерошин.

— Здорово! — рявкнул он.

— Васька...

Ерошины обнялись.

— Ты как сюда попал? — удивился старший.

— Как попал — так и попал! — отмахнулся младший.

— Знакомьтесь, — сказал Ерошин-старший. — Василий, мой брат.

Младший Ерошин поочередно пожал всем руки.

— Думал — не найду, седьмые сутки еду! — радовался он. Раскрыл чемодан, выставил на стол бутылку водки, выложил сало, огурцы: — Давай, мужики, за мой приезд!

Қашкин внимательно рассматривал прибывшего. Он даже обошел вокруг него, чтобы лучше рассмотреть. Василий был высок и могуч.

— Где собираетесь работать? — спросил Қашкин.

— Он направит! — махнул в сторону брата Василий. — Он знает — не подведу!

— У вас какое звание?

— Тракторист я...

— Воинское звание!

— Сержант, а что?

— Правительственные награды имеете?

— А что я, рыжий, что ли? Воевал ведь! Две Славы и шесть медалей... Давайте, мужики, за встречу!

— Владимир Петрович, у меня есть предложение: направить товарища на работу в милицию! Все основания: фронтовик, имеет награды, кроме того — физические данные.

— Мужики, ну чего он прицепился? — Василий еще не мог осознать серьезности намерений Қашкина.

— У меня катастрофическое положение с кадрами! — пояснил Қашкин. — А с такими, как вы, — просто зарез!

— Он правильно говорит... — сказал Мураталиев. — Милиционера надо видеть издалека: он должен быть большой и сильный. Маленький, несильный мужчина — не годится для милиции... — Он лукаво покосился на низкорослого Қашкина.

— Вы меня убедили, — согласился Ерошин-старший и приказал брату: — Пойдешь работать в милицию! Правда, — добавил он, — форма не самая удачная, но думаю, что ее когда-нибудь изменят. А пока придется ходить в такой.

— Ладно, — рассмеялся Василий. — Я шутки понимаю!.. А теперь — выпьем!

— Вам пить не советую, — сказал Қашкин. — Сейчас пойдем на дежурство, начнете присматриваться к работе.

— Ты что, серьезно, что ли?..

— Во-первых, «вы», а не «ты», — поправил Қашкин. — И запомните: как в армии, так и в милиции существует субординация...

Изумленный Василий переводил взгляд с одного на другого.

— Ты ведь не всерьез, а, Володь?.. — с надеждой спросил он старшего брата.

— Всерьез! — ответил Ерошин.

Из-за занавески вышла Сатаева. На ней было нарядное праздничное платье, и все от неожиданности замолчали, глядя на нее. Ерошин даже рот раскрыл от удивления...

— Давайте пить чай!.. — сказала Қамшат.

— Знакомься — мой брат, — сказал Ерошин и подтолкнул к ней Василия. Они пожали друг другу руки.

— Қамшат.

— Кто? — не понял Василий.

— Я — Қамшат, — улыбнулась девушка.

— А-а... А я — Вася...

— Я очень рада видеть брата Владимира Петровича, — сказала Қамшат, улыбаясь.

Василий взглянул на брата.

Тот выглядел не очень уверенным в присутствии этой девушки.

— М-да... — сказал младший Ерошин. — У вас тут, я смотрю, все всерьез...

— Балда! — одернул его старший...

...Аул готовился к приему гостей.

Рядом с десятком мазанок появились юрты. Во дворах суетились женщины, готовя праздничное угощение.

Джигиты причесывали лошадей, седлали, обряжали в нарядную сбрую.

Сечкин и Қоперник, разложив длинные жерди, растянули на земле кумачовое полотнище, на котором было написано: «Добро пожаловать!» и то же по-казахски: «Қош келдиниздер!»

— Едут! — вдруг звонко закричал парнишка, стоявший на крыше мазанки. — Қарава-аан!.. Е-е-е-едут!..

Қ аулу по степи приближался санно-тракторный поезд. Тракторов было штук сорок. Они тянули вагоны на санях, полевую кухню и цистерну с горючим.

Сечкин и Мирас быстро подняли и установили жерди в вырытые ямы, полотнище заплескалось на ветру. Қоперник и Сечкин вскочили на коней — понеслись навстречу каравану.

Джигиты взлетели в седла и с гиканьем поскакали за ними.

Из вагонов высыпали первоцелинники, закричали «ура» и побежали навстречу всадникам, кидая вверх шапки.

Встретившись, они стали обниматься, жать руки Сечкину, Қопернику, казахам.

Қ Сечкину подошел однорукий человек, четко представился:

— Угрюмов, Кирилл Гаврилович. Направлен к вам вместо выбывшего товарища...

Сечкин молча пожал ему руку.

— Я привез свежие газеты, — сказал Угрюмов.— В них материалы Пленума, постановление. Надо бы зачитать, провести митинг...

— Проведем... — пообещал Сечкин.

Сзади к нему подошел человек в кавказской папахе, сказал тихо:

— Здравствуйте...

Сечкин обернулся, радостно воскликнул:

— О! Здравствуйте! Насколько я понимаю, вы мой заместитель по хозяйственной части?

— Точно, — вежливо согласился кавказец и представился: — Шамба, Аслан Гудисович, из Абхазии. Мне на станции письмо дали, просили передать...

— Мне?! — встрепенулся Сечкин.

— Нет, — покачал головой Шамба, — Струнникову. Где он?..

Сечкин и Қоперник молча посмотрели на него и ничего не отвечали. Шамба растерянно замолчал, все остальные тоже.

Сечкин оглянулся назад и, раздвинув несколько человек, показал:

— Вон...

Все увидели маленький могильный холмик. Сечкин подошел к нему, встал рядом. Подошли остальные... Один за другим люди стянули шапки.

В изголовье стояла дощечка. На ней было выжжено:

«В. И. Струнников. 1930—1954»

В тишине Сечкин сказал:

— Вот и весь митинг... — И, помолчав, добавил: — С этого святого места все у нас и начнется.

(Продолжение см. в № 9)

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Сдается квартира с ребенком», 8 ч.
Автор сценария Э. Акопов. Режиссер-постановщик В. Крючков. Оператор-постановщик А. Рябов. Художники-постановщики Б. Немечек, Э. Немечек. Композитор А. Быканов. Текст песен В. Татаринова. Звукооператоры Л. Тереховская, Н. Кропотов.
Роли исполняют: Е. Фетисенко, С. Копов, М. Кожекин, Л. Дьяконова, А. Мещерякова, П. Винник, В. Соломин, Н. Парфенов, А. Данилова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Безбилетная пассажирка», 7 ч.
Автор сценария В. Сухоребрый. Режиссер-постановщик Ю. Победоносцев. Оператор-постановщик Б. Середин. Художник-постановщик Л. Безсмертнова. Композитор Л. Критская. Звукооператор Г. Давид.
Роли исполняют: Т. Догилева, К. Кравинский, А. Гобашнев, Т. Давыдов, О. Торбан, Н. Харахорина, М. Шигарева, М. Бычков, Ю. Чигров, Т. Яренко, В. Гостинский, В. Камаев, Ю. Потемкин.

«Кузнечик», 9 ч.
Автор сценария Ф. Миронер. Режиссер-постановщик Б. Григорьев. Оператор-постановщик И. Клебанов. Художник-постановщик Н. Сендеров. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор В. Приленский.
Роли исполняют: Л. Нильская, Н. Иванов, Л. Аринина, А. Ромашин, М. Левтова, В. Баранов, О. Топилина, А. Скорякин.

Киностудия «Ленфильм»

«Ярославна, королева Франции», 10 ч.
Автор сценария В. Валуцкий. Режиссер-постановщик И. Масленников. Оператор-постановщик В. Федосов. Художник-постановщик Е. Гуков. Композитор В. Дашкевич. Текст песен Ю. Михайлова. Звукооператоры А. Зверева, Б. Андреев.
Роли исполняют: К. Лавров, Е. Коренева, В. Евграфов, Х. Микуч, Н. Караченцов, С. Мартинсон, В. Ливанов, В. Изотов, И. Дмитриев, А. Джигарханян, В. Голас, Б. Дикель, А. Суснин, М. Довмунт.

Рижская киностудия

«Мальчуган» (по мотивам «Белой книги» Я. Яунсудрабиня), 9 ч.
Авторы сценария И. Зиедонис, А. Фрейманис. Режиссер-постановщик А. Фрейманис. Оператор-постановщик Д. Симанис. Художник-постановщик И. Антоне. Композитор М. Браун. Звукооператор И. Яковлев.
Роли исполняют: И. Лацис, М. Ренце, З. Лоренц, П. Мартинсон, Э. Лиепинь, У. Вездик, А. Вецвагаре, А. Гертнер, А. Стурниеце, Р. Загорскис, Р. Пастор.

Киностудия «Таджикфильм»

«Повар и певица», 7 ч.
Автор сценария Т Зульфикаров. Режиссер-постановщик М. Махмудов, при участии В. Харченко. Операторы-постановщики А. Панасюк, Г. Хасанов.
Художник-постановщик В. Мякота. Композитор А. Зацепин. Текст песен Л. Дербенева, Ю. Энтина. Песни исполняют А. Пугачева, М. Боярский, Г. Трофимов. Звукооператоры Н. Абдуллаев, Э. Мусаэлян.
Роли исполняют: М. Хамракулова, Р. Уразаев, Б. Сичкин, А. Ходжаев, Г. Абдуллаева, Л. Рыскулова, И. Абдуллаев, М. Гульмамадов, Ш. Джураев, Р. Одинаев, Г. Агзамов, А. Смирнов, С. Ахмедов.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Бедная Лиза» (по мотивам повести Н. М. Карамзина), 1 ч.
Автор сценария и режиссер И. Гаранина. Художник-постановщик Н. Виноградова. Оператор А. Виханский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор В. Бабушкин.

«Трое из Простоквашино», 2 ч.
Автор сценария Э. Успенский. Режиссер В. Попов. Художники-постановщики Н. Ерыкалов, Л. Хачатрян. Оператор К. Расулов. Композитор Е. Крылатов.
Звукооператор Б. Фильчиков.
Роли озвучивают: О. Табаков, М. Виноградова, Л. Дуров, В. Талызина, Б. Новиков, Г. Качин.

Киностудия «Союзмультфильм» — киностудия «Узбекфильм»

«Алим и его ослик», 1 ч.
Авторы сценария Акмаль Акбарходжаев, Ахрор Акбарходжаев. Режиссер Акмаль Акбарходжаев. Художник-постановщик В. Никитин. Оператор К. Расулов.
Композитор Р. Вильданов. Текст песни Л. Зубковой. Звукооператор В. Кутузов.

Зарубежные фильмы

«Лудаш Мати» (по рассказу Михая Фазекаша), 8 ч.
Производство киностудии «Паннония» (Венгрия).
Авторы сценария Аттила Даргаи, Йожеф Непп, Йожеф Ромхани. Режиссер Аттила Даргаи. Художники Эдит Бакша, Каталин Банки, Аттила Даргаи, Эмми Фоки, Иван Енковски, Чаба Соради, Шаролта Тот, Мария Жилли. Оператор Ирен Хенрик. В фильме использованы мотивы Венгерской рапсодии Ференца Листа.

«Рояль в воздухе», 9 ч.
Производство киностудии «Будапешт» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Петер Бачо. Оператор Янош Жомбойяи. Художник Томаш Вайер. Композитор Дьёрдь Вукан.
Роли исполняют: Юрай Дурдиак, Ференц Каллаи, Лайош Езе, Илдико Печи, Томаш Майор, Нандор Томанек, Ева Шпаник.

«Несчастный случай», 9 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Думитру Корабэц. Режиссер Серджу Николаеску.

43239

Оператор Александру Давид. Художники Марк Кукулаш, Георге Бэлешойю. Композитор Раду Голдиш.
Роли исполняют: Владимир Гэитан, Джордже Михэицэ, Иляна Попович, Дан Нэзэсей, Штефан Михэйлеску-Брэила, Амза Пелля, Коля Рэуту, Серджиу Николаеску.

«В эти предвесенние дни», 9 ч.
Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).
Автор сценария Збигнев Сафьян. Режиссер Анджей Конниц. Оператор Анджей Ромляу. Художник Болеслав Камыковский. Композитор Вальдемар Казанецкий.
Роли исполняют: Леонард Петрашек, Алиция Яхевич, Халина Ровицка, Ежи Маталовский, Эмилия Краковска.

«В пыли звезд», 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Готтфрид Кольдитц. Оператор Петер Зюринг. Художник Герхард Хельвиг. Композитор Карл Эрнст Зассе.
Роли исполняют: Яна Брейхова, Альфред Струве, Эккехард Шалль, Милан Бели, Сильвия Поповичи, Виолета Андрей, Леон Немчик, Регина Хайнтце, Штефан Михэйлеску-Брэила, Михай Мереута, Аурелия Думитреску.

«Тайное братство» (по роману Хорста Бастиана), 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Хорст Бастиан, Эрвин Штранка. Режиссер Эрвин Штранка. Операторы Петер Бранд, Марленс Вильман. Художники Вернер Цишанг, Лотар Бунге. Композитор Уве Шикора.
Роли исполняют: Йорг Браун, Райнер Вильгельм, Карола Кёстель, Генри Хюбшен, Ганс Петер Райнике, Гаральд Хальгардт, Фред Дельмаре.

«Один серебреник» (по одноименному роману Зденека Плухаржа), 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Ярослав Балик, Зденек Плухарж. Режиссер Ярослав Балик. Оператор Йозеф Ваниш. Художник Збынек Глох. Композитор Карел Мареш.
Роли исполняют: Анатолий Кузнецов, Эмил Хорват-младший, Фердинанд Крута, Юлиус Вашек, Мирослав Моравец Славо Заградник, Йозеф Черный, Антон Коренчи, Анна Яворкова, Ладислав Худик, Владо Мюллер, Богдан Вишневский, Юрай Кукура.

«Генрих VIII и его шесть жен», 10 ч.
Производство «Эми филм продакшн» (Англия).
Автор сценария Ян Торн. Режиссер Уорис Хуссейн. Оператор Питер Сушитский. Художник Рой Стэннард. Композитор Давид Манроу.
Роли исполняют: Кит Митчелл, Френсис Кьюка, Шарлотта Ремплинг, Джейн Эшер, Дженни Бос, Линн Фредерик, Барбара Ли-Хант, Дональд Плезенс, Бернард Хептон, Майкл Гау.

«Беглец», 8 ч.
Производство «Фильмы Гамаля Лейси» (АРЕ).
Автор сценария Рафат аль-Меги. Режиссер Камаль аль-Шейх. Оператор Абдель Азиз Фахми. Художник Махер Абдель Нур.
Роли исполняют: Шадья, Хусейн Фахми, Камаль аш-Шанави, Марьям Фахр-эд Дин.

«Возвращение Робин Гуда», 10 ч.
Производство «Коламбия пикчерс» — «Рэстер пикчерс» (США).
Автор сценария Джеймс Гольдман. Режиссер Ричард Лестер. Оператор Эдвид Уоткин. Художник Майкл Стрингер. Композитор Джон Берри.
Роли исполняют: Шон Коннери, Одри Хепберн, Роберт Шоу, Ричард Харрис, Никол Уильямсон.

«Неоконченная песня», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Коламбия пикчерс»
Режиссер Чарльз Видор. Оператор Джеймс Вонг Хоув. Художник Уолтер Хольшер. Музыка из произведений Листа, Генделя, Шопена, Бетховена, Вагнера, Мендельсона, Баха, Верди, Паганини, Шумана.
Роли исполняют: Дирк Богард, Капучине, Айван Десни, Женевьева Паж, Патриция Морисон, Мартита Хант, Алекс Девион, Лу Джекоби, Линдон Брук.

«Капитан» (по роману Мишеля Зевако), 9 ч.
Производство «П.А.С» — С. Н. Пате синема» (Франция) — «Да. Ма, Чинематографика» (Италия).
Авторы сценария Жан Ален, Пьер Фуко, Андре Юнебель. Режиссер Андре Юнебель. Оператор Марсель Гриньон. Художник Жорж Леви. Композитор Жан Марион.
Роли исполняют: Жан Марэ, Бурвиль, Эльза Мартинелли Арнольдо Фоа, Пьеретта Бруно, Жаклин Порель, Лиз Деламар, Ги Делорм, Кристиан Фуркад, Луи Арбессье, Анни Андерсон.

«Молодецкие времена» (по рассказу Николая Хайтова), 8 ч.
Производство студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Николай Хайтов. Режиссер Эдуард Захариев. Оператор Радослав Спасов. Художник Ангел Ахрянов, Композитор Кирил Дончев.
Роли исполняют: Григор Вачков, Мариана Димитрова, Теофил Баделов, Николо Тодев, Троян Янков, Павел Поппандов, Георгий Димитров, Велко Кынев.

«День для моей любви», 8 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Маркета Зиннерова. Режиссер Юрай Герц. Оператор Иржи Махане. Художник Владимир Лабский. Композитор Петр Гапка.
Роли исполняют: Марта Ванчурова, Властимил Гарапес, Дана Мерджицка, Эва Пихова, Любомир Черник, Сильва Каменицка, Ян Гартл.

«Приговоренный», 9 ч.
Производство творческого коллектива «Кадр» (Польша).
Автор сценария и режиссер Анджей Тшос-Раставецкий. Оператор Зыгмунт Самосюк. Художники Збигнев Варцеховский, Ежи Сэйко. Музыкальное оформление Анны Ижиковской. В фильме использована музыка Иоганна Себастьяна Баха.
Роли исполняют: Войцех Пшоняк, Здислав Кожень, Зыгмунт Хюбнер, Петр Павловский, Збигнев Запасевич, Ирена Карель, Габриела Ковнацка.

«Облако над мотыльком», 8 ч.
Производство Центрального объединения по производству фильмов «Белград» (Югославия).
Автор сценария Гордон Михич. Режиссер Здравко Рандич. Оператор Милорад Якшич-Фанджо. Художник Драголюб Ивков. Композитор Горан Брегович.
Роли исполняют: Зоран Цвеянович, Ружица Сокич, Соня Савич, Павле Вуйисич, Елизавета Саблич Эмиля Церович.

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

С 70-летием



Николаева Владимира Васильевича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, снимавшего фильмы «Школа злословия», «Веселые звезды», «Борис Годунов», «Поэт», «Афанасий Никитин» (совместно с Е. Андриканисом и Р. Синх), «Баллада о солдате» (совместно с Э. Савельевой), «Битва в пути», «Коллеги», «Председатель», «Если дорог тебе твой дом» и другие.

С 60-летием



Тимошенко Юрия Трофимовича, киноактера, народного артиста УССР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося в фильмах «Центр нападения», «Далеко от Москвы», «Тарапунька и Штепсель под облаками», «Веселые звезды», «Судьба Марины», «Калиновая роща», «Ехали мы, ехали», «Поэма о море» и других.

С 50-летием



Болгарина Игоря Яковлевича, кинодраматурга и кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств УССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых и Ломоносовской премии, поставившего (совместно с В. Ильенко) фильмы «Возвращение Вероники», «Над нами Южный Крест», написавшего сценарии «Адъютант его превосходительства» (совместно с Г. Северским), «Обратной дороги нет», «Ночной мотоциклист», «Тачанка с юга», «Гонки без финиша», «Дума о Ковпаке» (совместно с В. Смирновым), «Я хочу вас видеть» и другие.

С 50-летием



Парфенова Льва Александровича, киноведа, автора книг «Николай Крючков» (совместно с О. В. Якубовичем-Ясным), «Игорь Савченко» (совместно с М. Е. Заком и О. В. Якубовичем-Ясным), «Борис Бабочкин» и статей по советскому кино.


КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1979 г.
43235

С Всесоюзной выставки произведений художников театра и кино

Фото В. Бондарева

Вульф Агранов.
«Дума о Ковпаке».
Киностудия имени А. П. Довженко



Сергей Алимов.
«Нос».
«Союзмультфильм»

Владимир Артыков.
«Судьба».
«Туркменфильм»

Рафаэль Бабаян.
«Наапет».
«Арменфильм»

Михаил Богданов.
«Старики-разбойники».
«Мосфильм»





Александр Борисов.
«Искушение».
«Мосфильм»

Марксэн Гаухман-Свердлов.
«Начало».
«Ленфильм»

Николай Двигубский.
«Сибириада».
«Мосфильм»

Борис Дуленков.
«Синяя тетрадь».
Киностудия имени М. Горького

Евгений Еней.
«Гамлет».
«Ленфильм»



Казбек Жусупов.
«Қаныбек».
«Қиргизфильм»

Давид Ильябаев.
«Пламя».
«Беларусьфильм»

Евгений Игнатьев.
«Четверо из Чорсанга».
«Таджикфильм»

Рафис Исмаилов.
«Бухта радости».
«Азербайджанфильм»

Эмонуэль Калонтаров.
«Али-Баба и сорок разбойников».
«Узбекфильм» (совместно с Индией)